L'interprétation graphique, cinématographique et musicale des Œuvres de Jules Renard

THÈSE

COMPLÉMENTAIRE

POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par

LÉON GUICHARD

PROFESSEUR AGRÉGÉ DES LETTRES

A. NIZET & M. BASTARD

3 bis, Place de la Sorbonne

PARIS Ve

1936

L'INTERPRETATION GRAPHIQUE, CINEMATOGRAPHIQUE, ET MUSICALE DES ŒUVRES DE JULES RENARD

L'interprétation graphique, cinématographique et musicale des Œuvres de Jules Renard

THÈSE

COMPLÉMENTAIRE

POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par

LÉON GUICHARD

PROFESSEUR AGRÉGÉ DES LETTRES

A. NIZET & M. BASTARD

3 bis, Place de la Sorbonne

PARIS Ve

1936

Qu'il nous soit permis d'exprimer ici nos remerciements à Monsieur René Schneider, professeur d'Histoire de l'art à la Sorbonne, pour avoir accepté, d'accord avec M. Gaiffe, un sujet qui s'écarte quelque peu des habitudes universitaires, et pour nous avoir fourni des indications précieuses relativement aux problèmes à examiner et à la conduite d'une sorte d'étude dans laquelle nous étions novice.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

INTRODUCTION

Notre dessein, dans l'essai suivant, a été de présenter un travail qui pût aider le lecteur à mieux connaître les différents aspects de l'œuvre de Jules Renard, et qui, sans être un chapitre détaché de notre thèse principale, la *complétât* réellement.

Nous aurions pu nous contenter de publier les variantes de *Poil de Carotte* qu'offrent les collections Doucet pour la pièce, et Sacha Guitry pour le livre, les textes qui n'ont pas été recueillis dans les *Œuvres Complètes* éditées par M. Bernouard, et certaines lettres que nous avons pu réunir et qui ne figurent pas dans la *Correspondance inédite* publiée par le même éditeur. Mais l'occasion nous a été donnée, soit dans notre thèse principale, soit dans le présent travail, de citer les textes ou les fragments inédits qui nous ont paru les plus intéressants, et nous avons pensé être plus utile à l'auteur que nous étudions en composant un catalogue des œuvres que la sienne a inspirées, suivi d'un examen de ces œuvres en fonction de celles de Jules Renard.

Sans parler des publications critiques dont elle est l'objet, une œuvre véritable suscite le plus souvent, lorsqu'elle est du domaine de l'imagination, de la fantaisie ou de l'observation, de nouvelles œuvres. Elle nourrit, elle enrichit les autres arts en provoquant ce

que l'on peut appeler un *commentaire*. Il y a là une fécondation et une fécondité qui contribuent à perpétuer l'œuvre génératrice, et qui sont déjà un témoignage de son importance. Que l'on songe — dans l'ordre des idées, aux commentaires passionnés qui renouvellent d'âge en âge notre connaissance de Pascal — dans l'ordre de la poésie, soit aux scolies qui accompagnent l'*Iliade* et l'*Odyssée*, soit aux charmantes illustrations qui sont venues successivement accompagner les *Fables* de La Fontaine.

Tantôt poussés par leur sympathie pour un écrivain, par leur amour pour une œuvre, tantôt sollicités par un éditeur ou une société de bibliophiles, des dessinateurs, des peintres, des musiciens reprennent le sujet, les personnages, l'atmosphère, les paysages d'un livre, et cherchent à les interpréter, à les rendre, d'après leur vision personnelle, suivant leur art et leur goût. Ils prolongent, de manières souvent très différentes, l'œuvre qu'ils commentent.

Pour ne citer qu'un exemple, c'est ainsi que le *Faust* de Goethe a donné lieu à des interprétations aussi variées que celles de Delacroix, de Berlioz et de Gounod. Peut-être jugera-t-on que nous plaçons ici un bien grand nom en face de celui de Renard, et que Poil de Carotte est trop petit garçon devant le vieux docteur du Moyen-Age. Et cependant, certains des dessinateurs et le musicien qui ont été attirés et inspirés par l'œuvre de Renard sont aussi des maîtres : Vallotton, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Maurice Ravel.

Le danger de pareilles interprétations, c'est qu'elles risquent de dénaturer, et que parfois elles étouffent, l'œuvre dont elles sont nées, comme un lierre cache les lignes qu'il devait orner, comme le gui fait périr un arbre. Dans certains cas, ce n'est que justice, car

l'œuvre serait morte sans la sève nouvelle apportée du dehors. Mais souvent un public moyen ne retient que l'œuvre médiocre qui vit en parasite sur l'œuvre de génie, trop malaisément accessible. Combien d'auditeurs connaissent le *Faust* de Gounod, le *Werther* de Massenet, la *Mignon* d'Ambroise Thomas, et n'ont jamais lu une ligne des ouvrages de Goethe.

Ce phénomène affligeant ne s'est pas produit en ce qui concerne Jules Renard, car c'est surtout la transformation en opéra ou en opéra-comique qui amène l'escamotage du nom et la mutilation de l'œuvre du créateur. Or, si l'œuvre de Renard a été interprétée musicalement, elle l'a été telle quelle. Il n'y a pas eu, entre lui et Ravel, un faiseur de couplets. Les *Histoires Naturelles* ont au contraire été traduites par le musicien avec une fidélité et un art qui n'ont pu que grandir l'écrivain en révélant aux lecteurs paresseux la poésie secrète dissimulée sous l'ironie.

Bien qu'il pullule sur les œuvres littéraires, le film ne me paraît pas être un parasite bien dangereux. Certes, au-dessus des portes des salles de projection, on devrait lire en lettres de feu : « Ici, on assassine les grands hommes ». Mais ces crimes se commettent dans un monde trop séparé du monde proprement artistique pour qu'on en souhaite le châtiment. Le plus souvent, ceux qui fabriquent un film « d'après » une œuvre littéraire ne font qu'utiliser, comme réclame, un grand nom : Hugo, Lamartine, Flaubert, Zola, ou le titre d'un ouvrage célèbre. En revanche, ils servent la gloire du nom qui les soutient, et incitent à lire, ne serait-ce qu'en guise de consolation, de compensation, de revanche purement nouménale, l'œuvre qu'ils ont forcément dénaturée, et vulgarisée dans la pire acception du terme. On verra plus loin que tel a été, dans

une certaine mesure, le sort de Jules Renard avec *Poil de Carotte*.

Entre le film et l'illustration d'un livre, il y a une certaine analogie. Le film est, si l'on veut, comme une illustration suivie et animée. Mais les illustrations ne nuisent jamais au texte, qu'elles ont l'avantage de laisser intact, alors que le film ne l'utilise que très rarement. Le film accapare toute l'attention. Les illustrations mènent, en marge du livre, une vie indépendante. Et, la plupart du temps, ou bien on ne les regarde pas, ou bien on ne regarde qu'elles. Ceux qui aiment et veulent lire Jules Renard n'achètent ni les *Histoires Naturelles* de Toulouse-Lautrec, ni celles de M. Roubille ou de M. Deluermoz. Et ceux qui achètent les beaux livres de Lautrec ou de M. Deluermoz n'y lisent guère le texte de Renard. En tous cas, l'œuvre et son commentaire se peuvent goûter indépendamment l'un de l'autre.

Avec la musique, une telle opération devient impossible, et nous allons voir que cette forme d'art réalise, avec le texte sur lequel elle s'appuie, une fusion si intime que le mot de *commentaire* devient en quelque sorte inexact (1). Alors, au contraire de ce qui se passait pour le film et le livre illustré, le commentaire ne fait plus qu'un avec le texte. La musique n'est pas en marge. Elle anime le récit directement et comme de l'intérieur. Elle n'est autre chose que le texte rendu vivant.

Néanmoins, quelles que soient les ressources et les limites de leur art, quels qu'aient été les résultats de leurs efforts, tous les artistes dont nous allons analyser

(1) Je parle ici uniquement des *Histoires Naturelles* interprétées par Ravel, ou de *Pelléas* par Debussy.

les œuvres ont eu l'ambition commune d'*interpréter* les œuvres de Renard, et l'objet de notre étude sera d'examiner comment, et dans quelle mesure, ils ont réalisé cette ambition.

Assurément, le travail que nous avons dû interrompre à un moment donné sera vite incomplet, car il ne se passe guère d'année sans qu'on illustre à nouveau quelque ouvrage de Renard, et particulièrement *Poil de Carotte* ou les *Histoires Naturelles*. Mais on pourrait adresser la même objection à qui étudierait l'illustration des *Fables* de La Fontaine par exemple, thèmes toujours repris, si richement imagées pour les Fermiers généraux, mises en dessins animés d'une façon si amusante, et si joliment interprétées par la musique d'André Caplet. Bien que Renard soit tout proche de nous, il nous a semblé que le commentaire artistique suscité par son œuvre était assez important déjà, et par le nombre, et par la qualité des interprètes, pour qu'il pût donner lieu à une étude, à une discussion, à des comparaisons, et peut-être à une conclusion instructives.

Beaucoup de livres de Renard ont été illustrés, dont certains plusieurs fois, et par de grands artistes Le cinématographe n'a encore transposé que *Poil de Carotte*. Les musiciens n'ont été inspirés que par quelques-unes des *Histoires Naturelles*. Mais l'examen auquel nous avons procédé sans aucune idée préconçue nous a amené à le constater : de tous les arts qui ont concouru à interpréter l'œuvre de Renard, c'est jusqu'à présent la musique qui l'a le mieux servie, parce que c'est elle qui l'a le mieux suivie.

En face de ces commentaires divers, quelle sera notre attitude ? Quelle sorte de problèmes poserons-nous, et quelle pensée directrice nous conduira dans notre étude ?

L'interprétation d'une œuvre littéraire au moyen d'arts, et — pour chaque forme d'art — par des artistes différents, pose de multiples problèmes, dont nous allons indiquer brièvement les principaux.

C'est tout d'abord le problème général des rapports qui existent entre les différents arts. Chaque forme d'art doit-elle vivre, à l'écart des autres, de sa beauté propre, jalousement préservée d'un contact étranger ? Ou la forme d'art suprême est-elle, comme le rêvait Richard Wagner, celle qui les fondrait toutes et comblerait « nos âmes »,

« nos cœurs et nos sens extasiés »

dans une harmonie qui ravirait l'être entier. Pour notre part, nous préférons aux combinaisons (car la fusion est impossible) l'absolue pureté, aussi bien lorsqu'il s'agit de composer que lorsqu'il s'agit de goûter une œuvre. Peut-être avons-nous été influencé par l'exemple de Renard demeurant obstinément fermé aux formes d'art différentes de la sienne ; mais nous devons faire observer que : distinction n'est pas : limitation. Il faut n'exclure aucune source d'émotion ; mais pour bien goûter chacune, il faut écarter les autres, qui viendraient la contaminer.

Cependant, si l'on conçoit aisément une musique pure, une peinture pure, comme on a parlé récemment d'une poésie pure, c'est-à-dire des morceaux, des tableaux, des poèmes où les sons, les couleurs, les formes seraient entièrement dégagés de tout support, de tout prétexte et de toute signification littéraires, il faut bien reconnaître que, la plupart du temps, musique, tableaux et films ont besoin de cet excitant et de ce tuteur qu'est la littérature. Prenons littérature dans son sens le plus large. Ainsi, les merveilles de l'art italien sont-elles autre chose qu'un commentaire de la Bible ?

Les innombrables Salomés, les Annonciations, les descentes de croix, les martyres de Saint-Sébastien sont-ils autre chose qu'une illustration ?

Et alors, de nouveaux problèmes surgissent : comment les autres formes d'art peuvent-elles se combiner avec la littérature ? Peuvent-elles la servir ? Peuvent-elles lui nuire ? De quelle façon, et dans quelle mesure?

Etant donné un livre, par quelle forme d'art sera-t-il le mieux illustré ? Est-ce par le dessin ? Par la musique ? Sera-ce un jour par le film ? Nous soulèverons cette question à propos des *Histoires Naturelles*, et nous verrons que tel passage du livre, et même que telle image particulière devra être traduite par le dessin, et telle autre par la musique.

Puis se pose le problème de la fidélité ou de l'indépendance à observer vis-à-vis du texte. Car à côté de la traduction stricte et pour ainsi dire mot à mot comme celle que Ravel a su réaliser des *Histoires Naturelles*, il y a l'interprétation large, le commentaire exclusivement musical d'une œuvre dont il ne conserve que l'âme, comme les *Harmonies poétiques et religieuses* de Listz, librement inspirées des poèmes de Lamartine. Nos commentateurs ont-ils donc avant tout l'intention de faire une œuvre d'art, en considérant le livre comme un simple prétexte, ou de servir le texte qu'ils illustrent ? Ces deux intentions peuvent-elles coexister ? N'y en a-t-il pas toujours nécessairement une qui prédomine ? Et ne se nuisent-elles pas en s'associant ?

Est-il d'ailleurs légitime de considérer l'œuvre d'un autre comme un prétexte, comme un simple point de départ, ou du moins de prendre avec elle certaine liberté d'adaptation ? Peut-on la transformer, sciemment ou non, en la soumettant soit aux nécessités d'un art nouveau, soit à son tempérament personnel ? Sans doute.

Renard lui-même a donné l'exemple en portant son *Poil de Carotte* à la scène, et en transformant en *Monsieur Vernet* son *Ecornifleur*. Il y a cependant, à cette liberté, des limites que Jules Renard a indiquées en protestant contre les illustrations que Vogel avait composées pour *L'Ecornifleur* (1). Il semble du reste que, vis-à-vis du texte de Renard, si précis, si net, si volontairement limité, fermant la porte au lyrisme, et renonçant à tout détail superflu, à la moindre surcharge, on soit moins libre que vis-à-vis de tout autre. Renard impose des conditions très strictes. Il s'oppose aux écarts — même heureux — de l'imagination.

En dernière analyse, c'est le résultat qui juge. En illustrant les *Histoires Naturelles*, Toulouse-Lautrec n'a guère songé qu'à dessiner les animaux qu'il aimait. En reprenant le sujet de *Poil de Carotte*, M. Duvivier n'a guère songé qu'à faire un film. Mais Toulouse-Lautrec ne voulait que se plaire à lui-même, ou à cinquante amateurs. M. Duvivier prétendait satisfaire tous les publics de tous les mondes. D'où, indépendamment de la personnalité des artistes, la différence de niveau que l'on peut mesurer entre ces œuvres.

Les interprétations des livres de Renard sont souvent de qualités bien différentes. Si nous les avons toutes mentionnées, c'est uniquement dans le souci d'être complet. D'ailleurs, une œuvre ne peut que gagner à être ainsi abondamment et diversement interprétée. On en connaît mieux tous les aspects. On en fait plus complètement, et plus souvent le tour. Pour cette raison, il eût été bien intéressant d'étudier aussi les diverses interprétations des pièces de Renard, et principalement

(1) Voir plus loin, p. 68.

de *Poil de Carotte* au théâtre, et de les comparer entre elles. Certaines actrices ont montré avant tout dans Poil de Carotte l'enfant-martyr, et d'autres le sale gosse. Mais ces interprétations ne laissent pas de traces suffisamment précises, et n'ayant pu nous faire une opinion personnelle, nous avons préféré n'en point parler, ou seulement par occasion (1). A notre vif regret, nous avons dû nous borner à celles des interprétations qui demeurent.

Dans notre étude, c'est toujours la pensée de servir à une connaissance plus complète de Renard qui nous a guidé. Si, en effet, de tous les problèmes d'esthétique qui peuvent se poser, et dont nous venons d'esquisser quelques-uns, nous n'avons écarté aucun de parti-pris — car chacun nous semble avoir son intérêt — nous avons cependant essayé de les subordonner à l'examen d'une question centrale : DANS QUELLE MESURE JULES RENARD A-T-IL ÉTÉ SERVI OU TRAHI PAR SON INTERPRÈTE ?

Ainsi, conservant toujours dans notre esprit le texte de Jules Renard, confrontant avec lui la traduction donnée par l'artiste, dessinateur, cinéaste ou musicien, tantôt l'approuvant, tantôt la réprouvant, et donnant nos raisons, ne profitant pas moins de l'erreur que de la justesse du commentaire, nous serons amené à nous faire, et peut-être à donner, de Jules Renard, une idée plus précise et plus complète.

(1) Voir pages 62, 170, 172, 173.

L'illustration des œuvres de Jules Renard

« Un poète ne saurait être illus-
« tré, puisque c'est la mode, que
« par son analogue. Casimir Dela-
« vigne l'eût été par M. Delaroche.
« Monsieur Thiers le serait par
« Horace Vernet ».

(Paroles de Chateaubriand rapportées dans son *Journal* par l'acteur Got).

Les premiers livres à images datent du quinzième siècle. Nous ne songeons pas à en retracer, même brièvement, l'histoire. Sans remonter jusqu'aux « coupeurs de bois » des Flandres, ou aux *Heures* de Geoffroy Tory, bornons-nous à faire remarquer que certains livres illustrés ont connu une fortune singulière, tels les *Contes* de La Fontaine composés pour les Fermiers généraux, le *Faust* illustré par Delacroix, le *Don Quichotte* ou les *Œuvres de Rabelais* par Gustave Doré, et que, dans de pareilles conjonctures, il ne s'agit plus d'œuvres mineures, mais d'œuvres d'art. Après les ma-

gnifiques éditions du quinzième et du seizième siècles, et les belles réussites de l'époque romantique, cette mode, que Chateaubriand vieilli constatait non sans ironie, n'a fait que se développer, grâce à des moyens nouveaux ou remis en usage, et à des procédés de reproduction de plus en plus perfectionnés, à la fin du dix-neuvième, et surtout au début du vingtième siècle. Il n'est donc pas étonnant que les livres de Jules Renard — bien qu'à notre avis la plupart invitent peu à l'illustration, — aient été assez souvent illustrés.

Avant d'aborder l'examen de chaque livre en particulier, nous désirerions présenter quelques réflexions d'ordre général.

Les éditions illustrées que nous avons étudiées offrent une grande inégalité d'intérêt. Elles se présentent bien différemment selon qu'elles s'adressent au grand public, comme *Poil de Carotte* illustré par Poulbot et les *Histoires Naturelles* par Benjamin Rabier dans la collection Calmann-Lévy à 95 centimes, ou à un petit nombre de riches amateurs, comme les mêmes *Histoires Naturelles* composées par M. H. Deluermoz pour les Cent bibliophiles. Ces illustrations d'une même œuvre ne répondent pas aux mêmes besoins, aux mêmes exigences. Mais au point de vue spécial qui est le nôtre, la présentation de l'œuvre n'a aucune importance, et telle illustration « bon marché » peut réaliser avec l'œuvre de Renard un accord beaucoup plus intime qu'une luxueuse édition.

Il n'est pas absolument vain de se demander comment un artiste a été amené à illustrer tel ou tel livre. Est-ce sur le désir de l'auteur, à l'invitation d'un éditeur, ou de son propre mouvement ? Chaque fois que nous aurons pu préciser l'origine d'une œuvre, nous n'y avons pas manqué. Un travail entrepris avec amour

n'offrira pas les mêmes caractères qu'une commande exécutée à la hâte.

Les illustrateurs de Renard ont-ils été bien choisis ? On peut être guidé, lorsqu'il s'agit d'un choix de ce genre, par deux considérations. Ou bien l'artiste est, comme le souhaite Chateaubriand, « analogue » à l'écrivain par son tempérament, sa manière, son « faire » pour employer le mot des Goncourt. Ou bien il s'est fait une spécialité du sujet traité par l'auteur. C'était le cas de Poulbot pour les « gosses », de Benjamin Rabier ou de M. Deluermoz pour les animaux. Tantôt on cherche une analogie entre les deux artistes, tantôt entre les sujets traités par eux. A notre avis, l'indication de Chateaubriand reste la meilleure. L'identité de tempérament est bien préférable à l'habitude du sujet. Malheureusement, les éditeurs semblent être d'un avis contraire, et même les bibliophiles. Ils préfèrent la solution paresseuse et l'analogie, bien plus facile à constater, des sujets. Et parce que M. Deluermoz est ce que l'on appelle un « animalier », on l'invite à illustrer aussi bien Jules Renard que Rudyard Kipling, Dédèche ou Pointu comme Bagheera, Baloo ou Shere Khan...

En présence d'un texte, l'artiste est appelé à résoudre le problème inverse de celui qui se posait à l'écrivain. Il s'agissait pour ce dernier de faire voir avec des mots. Il s'agit pour l'illustrateur de faire comprendre avec des images. Il faut en même temps réaliser une harmonie avec l'esprit du livre. Quelquefois, lorsque l'ouvrage à illustrer est un recueil de contes assez disparates, comme ceux de *Coquecigrues*, l'essentiel est de trouver une juste tonalité d'ensemble qui les relie et leur donne son unité. Si c'est un livre comme *Poil de Carotte* ou *L'Ecornifleur*, on devra se préoccuper avant tout d'inventer, pour les principaux personnages

et surtout le héros, des types qui s'imposent au lecteur.

D'autre part, il convient de choisir avec le plus grand soin le procédé d'illustration, le format du livre et les passages à illustrer.

Le procédé d'illustration n'est pas indifférent. A la fin du dix-neuvième siècle, les bois, ou xylographies, ont été remis en faveur (1), et nous verrons que l'idée de les employer pour les *Coquecigrues* était particulièrement heureuse. D'ailleurs, le *bois* se trouvait en harmonie non seulement avec tel ou tel livre, mais avec l'art même de Jules Renard considéré dans ses qualités essentielles. Par sa sincérité, sa loyauté, sa franchise robuste, et même sa brutalité, le *bois* s'accorde à merveille avec l'âme et le style du paysan qu'était volontairement redevenu Renard, et Vallotton a su réaliser par ce moyen de petits chefs-d'œuvre. On pourra constater également que l'emploi de la couleur dans ses lithographies a permis à M. Roubille d'illustrer une *Histoire naturelle* qui, traitée en noir, perdrait tout son sens (2).

L'illustrateur n'est peut-être pas toujours consulté sur le format du livre, et c'est dommage, car le format contribue à l'équilibre nécessaire à l'œuvre d'art. Dans certaines éditions luxueuses de *Poil de Carotte*, et surtout des *Histoires Naturelles*, le texte de Renard, qui parfois se résume à une ligne, est anéanti. Une image spirituelle de l'écrivain est écrasée sous un grand tableau, — car il faut bien remplir la page.

(1) « L'an 1896 est dorénavant une date initiale pour le « renouveau du « *bois* », Raymond Bouyer. *L'Image*. Septembre 1897. p. 316.

(2) Coquelicots. Voir p. 120 et suiv.

Dans le passage qu'il a détaché du texte à notre intention pour l'interpréter, l'artiste révèle déjà son goût en même temps que ses goûts, sa compréhension de l'œuvre en même temps que la conscience de ses moyens propres. Quelques-uns traitent plus volontiers les personnages ; d'autres, les paysages ou les animaux. Certains n'hésitent pas à nous montrer ce que disent les personnages, si cela leur convient mieux, ou mettent en relief un détail insignifiant, mais qui répond à leurs habitudes, qui reste dans leurs limites. Ils songent à eux plutôt qu'à l'œuvre. Et si, comme nous le croyons, la couverture d'un livre doit en résumer le contenu, nous sommes aussi satisfaits de regarder sur *L'Ecornifleur* la silhouette humble, défiante et sournoise du parasite, dessiné par Huard, que nous sommes surpris de voir sur celles des somptueuses *Histoires Naturelles* de M. Deluermoz, s'étaler un ours qu'il faut bien du temps pour retrouver dans l'œuvre de Renard, qui lui a consacré, en tout et pour tout, une ligne.

On trouvera reproduites dans notre livre quelques illustrations caractéristiques. Certaines ont été choisies pour qu'on les goûte comme œuvres d'art ; d'autres pour qu'on les examine comme des preuves de ce que nous avancions. Nous regrettons de n'avoir pu en introduire davantage, car notre étude, composée avec les illustrations sous les yeux, demande, pour être bien suivie, qu'on se reporte constamment à l'édition illustrée. Comme cela n'est pas toujours possible, nous avons été conduit, pour qu'on puisse les comparer avec le texte, à décrire les compositions qu'il a inspirées, à la façon dont Diderot et Carmontelle décrivaient les tableaux des *Salons* de leur temps. D'autre part, nous avons publié ceux des textes illustrés de Renard qui n'ont pas été recueillis dans les *Œuvres Complètes* édi-

tées par Bernouard et qui, par conséquent, sont inédits en librairie.

Il nous reste à dire un mot du plan que nous avons suivi, et qui s'imposait à nous, étant donné l'objet de notre étude. Puisque nous nous proposons de déterminer dans quelle mesure tel ou tel livre de Jules Renard a été traduit, compris ou trahi, par son illustrateur, pour épuiser d'une seule vue les diverses interprétations qui ont été données d'un livre et ne plus avoir à y revenir, nous avons examiné successivement — non pas les illustrateurs des œuvres de Renard — mais les livres de Renard qui ont été illustrés. Nous avons suivi pour chacun l'ordre chronologique.

Cependant, pour être complet, nous aurons d'abord à dire quelques mots des dessins commentant des textes isolés, parus dans des journaux, des revues ou des livres, de ceux qui ornent la couverture de certains volumes, et de ceux qui illustrent les comédies de Jules Renard.

Catalogue.

Pour plus de clarté, nous avons établi le catalogue suivant, qui pourra dispenser le lecteur de recourir à la Bibliographie de notre thèse principale.

Dessins de Steinlen publiés dans le *Gil Blas Illustré :*

1. *La meule :* 28 Août 1892.
2. *Œuf de poule :* 1er Avril 1894.
3. *Poil de Carotte* (*Sauf votre respect*) : 13 Janvier 1895.

4. *Poil de Carotte (Le Coffre-fort)* :
20 Octobre 1895 (1).

5. *Chauves-souris* : 29 Mai 1896.

6. *La fille* : 24 Juillet 1896.

7. *Les fiancés de l'auberge* : 17 Juin 1898.

Dessins de Hermann-Paul dans *Le Rire* :

I. *Le monsieur qui n'a pas de paletot d'hiver* :
16 Février 1895.

Dessins de Gramadoch dans *Le Rire* :

1. *Au Théâtre* : 20 Avril 1895.

Dessins de Vallotton dans *Le Rire* :

1. *Au voleur !* : 16 Mars 1895.

2. *Les lutteurs* : 9 Novembre 1895.

dans *La Revue Blanche* :

1. *Nib.* : 15 Février 1895 (2).

dans *La Revue franco-américaine* :

1. *Le Chemin de fer* : Juillet 1895.

dans *Badauderies Parisiennes. Les Rassemblements. Physiologies de la*

(1) Ces dessins, par exception, seront étudiés avec le livre. La Maison Flammarion a utilisé le dessin de Steinlen illustrant *Le Coffre-Fort* pour la couverture de certaines éditions de *Poil de Carotte* (voir bibliothèque Rondel-Arsenal).

(2) Reproduit dans la *Revue encyclopédique* du 1er avril 1895. Ce dessin sera également étudié avec *Poil de Carotte*.

rue (1). Floury. 1896. Publié à Paris pour MM. les Bibliophiles indépendants au nombre de deux cents exemplaires plus vingt exemplaires de collaborateurs, tous numérotés à la presse :

1. *L'oiseau envolé*, p. 78.

dans *L'Image :*

1. *Sous-Bois :* Février 1897.

***

Dessin de Bogaert, dans le quatorzième volume des *Contes Choisis* du *Magasin Littéraire*. Mâcon. Protat. 1895, pour illustrer *La demande*. (*Sourires pincés*). (2)

Dessin de P. Mahler, dans le quinzième volume des *Contes Choisis* du *Magasin littéraire*. Mâcon. Protat, 1896, pour

(1) *Les Rassemblements* contiennent aussi des vignettes de F. Courboin, mais celles qui illustrent *L'Oiseau envolé* n'ont pas plus de rapport avec le texte de Renard qu'avec la gravure de Vallotton. Nous ne nous en occuperons donc pas. Dans son étude sur *Félix Vallotton*, M. Fegdal, par erreur, énumère comme des ouvrages différents *Les Rassemblements* et *Badauderies parisiennes*, p. 28. Rieder. 1931.

(2) L'illustration est fidèle au texte : les deux fermiers topent, la sœur aînée pleure, la plus jeune la console, la mère regarde ; mais c'est le seul mérite d'une exécution molle et léchée.

illustrer *Les Poules.* (*Poil de Carotte*) (1) .

Bucoliques.

1898. Ollendorff. Couverture illustrée par AURIOL.

1905. Ollendorff. Couverture illustrée par Mme FRANC-NOHAIN.

Les Comédies.

1898. Ollendorff. *Le plaisir de rompre.* Couverture illustrée par VALLOTTON (2).

1899. Ollendorff. *Le Pain de ménage.* Couverture illustrée par MAURICE DE LAMBERT.

1900. Ollendorff. *Poil de Carotte.* Couverture illustrée par HUARD.

1910. Ollendorff. *La Bigote.* Couverture illustrée par XANDAR.

1911. A. Fayard. Modern-Théâtre. *Poil de Carotte. Monsieur Vernet. Le Plaisir de rompre. Le Pain de ménage. La Bigote.* Illustrations d'après les dessins de MAILLAUD et DUDOUYT.

(1) Ce dessin à la plume représente Poil de Carotte en train de fermer les poules. Assez juste d'intention, mais fort gauche d'exécution, il m'a paru sans intérêt.

(2) En 1902, le dessin de Vallotton fut remplacé par une photographie de Mlle Cécile Sorel, qui venait de créer le rôle à la Comédie-Française. Voir Bibliothèque Rondel (Arsenal), carton : Théâtre, N° 6.

LIVRES ILLUSTRÉS.

Les Roses.

Paul Sevin. 1886. Composition de MAZEROLLE.

L'Ecornifleur.

— Ollendorff. 1904. Dessins de CH. HUARD, gravure sur bois de G. Lemoine.
— Arthème Fayard. 1908. Illustrations d'après les aquarelles de VOGEL.

Poil de Carotte (1).

— Flammarion, sans date (1902), avec 50 dessins de F. VALLOTTON.
— Calmann-Lévy, sans date (1907). Illustrations de POULBOT.
— Librairie de la Collection des Dix. A. Romagnol, éditeur. 1911. Compositions et gravure originale de LOBEL-RICHE.

(1) La Bibliographie de *Jules Renard et son œuvre* établie par M. Van Bever, Mercure de France 1909, indique : *Poil de Carotte*, ill. de Steinlen, Paris, Ollendorff, 1899, in-18. Cette indication doit être erronée. L'édition de 1901 du *Vigneron dans sa Vigne* porte :

En préparation

L'Ecornifleur, édition illustrée par Henry Bataille.

Poil de Carotte, édition illustrée par Steinlen.

mais nous n'avons jamais trouvé aucune trace de ces deux ouvrages, dont aucun ne figure à la Bibliothèque Nationale.

— Flammarion. Select-Collection, sans date (1915). Couverture illustrée par Albert Guillaume.

— Aux Editions du Nord, Bruxelles, 1928, illustrations de Pierre Falké.

— Au Sans-Pareil, 1929, lithographie de Maurice Berdon.

Histoires Naturelles.

— Flammarion, sans date (1896), couverture et dos illustrés par F. Valloton (1).

— H. Floury, 1899, édition ornée de vingt-deux lithographies originales de H. de Toulouse-Lautrec.

Cette édition, tirée à cent exemplaires, ne se trouve pas à la Bibliothèque Nationale ; cependant, au département des Estampes, dans le cinquième volume de l'*Œuvre de Toulouse-Lautrec. DC. 360*, on conserve : le renard illustrant la couverture, le cygne, le crapaud, le chien, le cerf, le cheval, l'épervier — et deux autres dessins qui n'ont pas été utilisés pour l'édition. D'autre part, dans l'ouvrage de Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec* (1864-1901), dessins, estampes, affiches, Paris, Floury, 1927, sont reproduites quatre des lithographies exécutées par Lautrec pour les *Histoires Naturelles :* le bœuf (p. 127), le chien (p. 131), le cochon (p. 137), l'épervier (p. 163).

Ajoutons que de cet ouvrage, édité au prix de 50 francs en 1899, et que M. Floury eut alors quelque peine à écouler complètement, un exemplaire a été

(1) Le cerf fut reproduit dans *Le Rire* du 28 Mars 1896, N° 73, page 8.

acheté au prix de 23.500 francs au cours d'une vente publique en 1929 (1).

— Flammarion, sans date (1904), dessins de P. Bonnard.

— Arthème Fayard, sans date (1909), illustrations d'après les dessins de Benjamin Rabier.

— Editions d'art Manuel Bruker, 1928, lithographies en couleurs de A. Roubille.

— Les Cent Bibliophiles, 1929, lithographies originales de Henri Deluermoz.

— Flammarion, 1929, frontispice de Paul Baudier, éléments décoratifs de Renefer.

— A. F. Formiggini. Roma. 1931. 35 xylografie originali di Luigi Servolini.

La Maîtresse.

— H. Simonis Empis, 1896, dessins de F. Vallotton (2).

— Librairie artistique Kundig, Genève, 1919, illustrations de Maurice Barraud.

— Arthème Fayard, sans date, illustrations d'après les aquarelles de Louis Malteste.

Les Philippe.

— Editions d'art Edouard Pelletan, 1907. *Les Philippe* précédés de *Patrie !* décorés de cent un bois originaux, dont huit camaïeux, de Paul Colin.

(1) *Revue de l'art.* Décembre 1929.

(2) Ces dessins avaient paru dans *Le Rire*, en même temps que *La Maîtresse*, du 16 Novembre 1895 au 4 Janvier 1896.

Ragotte.

— Librairie de la Collection des Dix. A. Romagnol, 1909, illustrations et gravures de Malo Renault.

Ragotte a dit..., sept pointes sèches en couleurs par Malo Renault. Paris, Floury, s. d. (1909).

— Arthème Fayard, sans date, illustrations de Lucien Métivet.

— *Nos frères farouches. Ragotte. Les Philippe.*

Crès, 1921. Couverture illustrée par Leroy.

Crès, 1931, pointes sèches d'Eugène Corneau.

Petites gens, Petites choses.

— Juven, 1911. Illustrations de A. Roubille et Ricardo Florès (1).

(1) Ce volume étant un recueil hétéroclite de morceaux pris au hasard dans l'œuvre de Renard, les illustrations seront étudiées avec les livres auxquels elles se rapportent.

AVERTISSEMENT

Lorsque, à propos de l'illustration d'une œuvre de Jules Renard, nous donnons seulement l'indication de la page, c'est que nous renvoyons à l'édition illustrée que nous examinons.

Dans tous les autres cas, nous renvoyons aux *Œuvres Complètes* publiées par Bernouard, en usant des abréviations suivantes :

Débuts littéraires	D. lit.
Coquecigrues	Coq.
Bucoliques	Buc.
Le Vigneron dans sa vigne	V. d. s. v.
Poil de Carotte	P. de C.
Histoires naturelles	H. nat.
Ragotte	Rag.
La Maîtresse	La maîtr.
Chroniques	Chr.
Journal inédit	J.
Correspondance inédite	Cor.

Les dessins de Steinlen au Gil Blas.

Renard et Steinlen durent faire connaissance par le *Gil Blas*, auquel Renard collaborait, et dont Steinlen était le dessinateur attitré, depuis la création du *Supplément hebdomadaire illustré*, le 28 Juin 1891. Des trois pages d'illustrations que comportait ce *Supplément*, deux au moins étaient régulièrement signées : Steinlen. Ses dessins, en noir, blanc et rouge, étaient conçus pour accompagner les œuvres les plus diverses d'un très grand nombre d'écrivains : les contes de Maizeroy, Méténier, Descaves, Maupassant, Hennique, Bonnetain, Marcel Schwob, Paul Alexis, d'Esparbès, Ajalbert, Maurice Leblanc, Paul Arène, Emile Zola, Henri de Régnier, Camille Lemonnier, Jean Lorrain, Paul Bourget, etc..., les vers de Ponchon, Verlaine, Ajalbert, Le Goffic, Richepin, G. Vicaire, P. Bourget, F. Coppée, Baudelaire, Maurice Magre..., les chansons de Xanrof, de Bruant, de Marcel Legay, de Botrel, de Xavier Privas, les scènes de Lavedan, de Courteline, de P. Wolff, de Gyp, de Maurice Donnay...

La diversité des sujets traités par ces écrivains amenait Steinlen à dessiner, comme on le fait à l'Ecole des Beaux-Arts, des personnages revêtus des costumes les plus variés : antique, moyen-âge, Louis XV, directoire..., à montrer des pêcheurs, des paysans, des ouvriers, des filles, des canotiers... Pour satisfaire ses goûts personnels, il glissait dans leurs jambes quelques chats. Steinlen était donc prêt à tout. Il est certain cependant que les scènes et les types populaires des villes et surtout des faubourgs l'inspiraient plus heureusement que les autres. Pour en être

convaincu, il suffit de regarder la composition — non plus asservie à un texte, mais librement imaginée — que publia Steinlen à l'occasion du 14 juillet 1895. (1). Steinlen est avant tout le « chantre apitoyé du « peuple » (2) ; mais « le vagabond, le trimardeur, le « pauvre hère, la pierreuse même, aussi bien que « l'ouvrier, l'ouvrière ou le camelot » (2) sont des personnages qui ne se trouvent presque jamais dans l'œuvre de Renard. Aussi n'est-il pas étonnant que, des sept dessins composés par Steinlen pour illustrer un conte de Renard, le meilleur soit : *La Fille*, le seul dont l'action soit située dans un endroit populaire de Paris.

Peu à peu, l'activité de Steinlen au *Gil Blas* alla diminuant. Il dut laisser bien des textes à d'autres dessinateurs. Mais il se réserva toujours ceux de Jules Renard qui, dans le *Gil Blas*, n'a jamais été illustré par d'autres que lui. On peut conclure de là qu'il existait entre les deux artistes, sinon une amitié, du moins une entente cordiale que le *Journal* et la *Correspondance* de Renard laissent deviner. Sans doute, Steinlen continua aussi à illustrer les contes de Maizeroy, mais ce dernier, depuis le 9 Février 1896, était directeur du *Gil Blas illustré*.

On aimerait se dire que Renard a pu exercer sur Steinlen une certaine influence, en l'invitant à une manière plus simple, à des couleurs plus franches, ou qu'il réalise avec lui un accord particulier, par une

(1) Numéro du 21 Juillet.

(2) Loys Delteil. *Manuel de l'amateur d'estampes du XIXe et XXe siècles*. Paris. Dorbon. 1925. Tome second, p. 354.

combinaison toute spéciale de vérité et de poésie ; mais on doit constater, en feuilletant la collection du *Gil Blas*, que *Fleurs de tilleul*, de Maizeroy (1), *La Ballade d'hiver*, de G. Coquiot (2), ou *Le Réverbère*, de Franc-Nohain (3), sont traités avec autant de talent, montrent la même nuit brumeuse, les mêmes tons gris et bleus, que *Chauves-Souris*, et l'on est contraint d'abandonner ces hypothèses séduisantes. Steinlen prodiguait indistinctement ses richesses.

En fait, il nous semble que le crayon de Steinlen ait sympathisé davantage, dans le *Gil Blas*, avec des textes d'une inspiration plus large, plus poétique, plus généreuse que celle de Renard, tels que ceux d'Ajalbert, de Méténier, ou d'Auguste Germain, par exemple. L'accord, dans les illustrations de Steinlen, me paraît plus profond avec le sujet qu'avec l'auteur.

La meule (4).

C'est le second des textes donnés par Jules Renard au *Supplément* du journal, mais le premier, *La Vache*, n'avait pas été illustré. Tous deux étaient empruntés à *Crime de village*, la première publication véritable de Jules Renard, petit volume où il avait recueilli « de

(1) 26 Juin 1896.

(2) 15 Mars 1896.

(3) 17 Décembre 1897.

(4) D. lit. p. 106 et suiv.

« vieilles nouvelles d'avant le régiment » (1), où se manifestait visiblement l'influence de Maupassant (2).

Voici le sujet de la nouvelle que Steinlen avait à illustrer : une meule à l'intérieur creux, savamment aménagé, où la fermière, madame Husson, retrouvait son galant, Bernot, dès que son mari s'absentait, flambe avec les amants, à cause d'une allumette échappée à la main du fermier inopinément revenu.

Le dessinateur a choisi le moment où Bernot et « mame » Husson, à l'intérieur de la meule de paille, vont mettre à profit l'absence de Husson. C'est bien ce qui convenait à la première page du *Gil Blas illustré*, où l'on voit rarement autre chose qu'un couple, et dont Renard disait : « Peut-être que, pour réussir au *Gil* « *Blas*, il faut et il suffit de voir l'humanité en un « endroit : le milieu, des deux côtés » (3). Le *Gil Blas* était cependant d'une haute tenue littéraire. On a pu en juger par les noms des collaborateurs que nous avons cités plus haut. Renard n'indiquait donc qu'une tendance extérieure ; mais elle n'en existait pas moins, soulignée à dessein par la couverture du *Supplément*.

On aperçoit, sur le dessin comme dans le texte, « un petit rond de ciel blanc comme du petit lait » (4), et la fermière dégrafe son collier de perles de métal, qui joue en effet un grand rôle dans la nouvelle. — A suivre rigoureusement les indications de Renard, Bernot devrait alors « par bravade... se hisser au haut de

(1) Cor. I. p. 120, 16 Octobre 1888.

(2) Voir notre thèse principale, p. 25 et suiv.

(3) J. p. 129.

(4) D. lit. p. 108.

la meule » (1), et c'est la fermière qui devrait l'attirer, « rouge et frémissante, dans un coin » (1). Les rôles sont un peu intervertis par le dessinateur, qui semble avoir combiné plusieurs moments du récit. Mais dans les nouvelles paysannes du début, les détails n'ont pas encore l'importance qu'ils prendront ensuite dans l'œuvre de Renard. L'essentiel est bien rendu.

Œuf de poule (2) appellerait à peu près les mêmes observations : c'est encore un couple de paysans, le fils de la maison et la servante, que le dessinateur nous montre sur le point de s'ébattre, non plus dans une meule de paille, mais sur des bottes de foin, et le passage illustré est le plus intéressant pour les lecteurs du journal.

Dans le numéro du 9 Juin 1895, la direction insérait cette note à propos du *Triomphe du cœur*, de M. Baude de Maurceley : « L'art émouvant de Steinlen « a bien voulu présenter cette œuvre au public sous la « forme d'une illustration qui commente l'accident prin- « cipal du roman, les instants voisins de la chute de « l'héroïne ». Cet aveu dénué d'artifice vient confirmer la réflexion de Renard dans son *Journal*. Steinlen devait avoir, à illustrer de pareils moments « psychologiques », autant de répugnance que Renard à les écrire. Tous deux étaient de « bons pères de famille » : « Je « rencontre Steinlen sur les boulevards » note Renard le 6 Avril 1892. « Il me dit qu'il a une petite fille de trois

(1) D. lit. p. 109.

(2) Coq. p. 45 et suiv.

aus. « Au milieu de la foule, nous parlons gravement, « en bons pères de famille, et nous finissons par nous « dire que l'enfant moralise, dans le bon sens du « mot. » Mais il fallait plaire au journal.

Or, il était difficile de trouver dans l'œuvre de Jules Renard des histoires « légères », et il le fut de plus en plus. En 1904, l'écrivain déclarait, en réponse à une enquête menée par Louis Vauxcelles : « *Le mercanti-* « *lisme, la pornographie...* Combien de fois n'ai-je pas « désiré me vendre à tout prix ? Il y a de la pornogra- « phie dans l'*Ecornifleur*. Ça ne m'a servi à rien. Je « ne recommencerai donc plus. » (1). Ce n'est là évidemment qu'une boutade, mais sans qu'il soit question de pornographie, ni même d'histoires « légères », il est certain qu'on a bien de la peine à tirer de l'œuvre de Renard un conte qui place un homme et une femme dans une situation qu'on puisse dire galante, ou simplement sentimentale. Cependant, pour répondre aux exigences du *Gil Blas*, Steinlen y parvenait. Il a choisi dans les *Histoires Naturelles* de 1896, la seule où passe un couple, où se lise le mot: amour: *Chauves-souris* (2); et là où Renard avait écrit : « Mon amie cache son « visage, et moi je détourne la tête par peur du choc « impur », Steinlen semble avoir lu : « Mon amie se « serre contre moi » (3). Ainsi les acheteurs du *Gil Blas* pouvaient attendre, au lieu du poème délicat où Renard évoque la paix du crépuscule, qu'il goûte dans la cam-

(1) V. d. s. v. p. 221.

(2) H. nat. p. 54 et suiv.

(3) De plus, le texte semble indiquer qu'ils sont assis. Steinlen les montre en promenade.

pagne nivernaise, avec sa femme Marinette, une banale histoire d'amour. Remarquons d'ailleurs qu'en appelant sa femme : « mon amie », Renard lui-même établit une équivoque et excuse la liberté d'interprétation de Steinlen. Mais cela n'empêche pas que ce qui était l'accessoire dans le texte passe au premier plan sur le dessin.

Le 7 juillet 1896, Renard écrivait à Steinlen :

« Mon cher ami,

« Vous êtes très gentil. Vous savez quel plaisir me « fait chaque dessin-commentaire de vous. Je n'osais « pas vous en demander un nouveau, mais vous me « l'offrez, et je vous en remercie de cœur ». Il ajoutait : « Oui, j'ai envoyé un exemplaire de *La Maîtresse* « à Maizeroy » (1), car, Maizeroy étant, comme nous l'avons signalé plus haut, directeur du *Supplément*, conteurs et dessinateurs, même ayant pour lui la piètre estime littéraire où le tenait Renard, étaient contraints de lui faire leur cour ; et tous les contes du « directeur » étaient illustrés par Steinlen, tandis que les poésies de Verlaine devaient se contenter de Balluriau, et que Mallarmé se voyait interpréter par M. Albert Guillaume !

Pour répondre aux goûts de la maison, Steinlen choisit donc, dans le nouveau volume de Renard, un des *Contes pour laisser rêveur* : *La Fille* (2), dont l'intérêt est purement psychologique, et où Renard développe une aventure d'amour-propre, et non d'amour. Mais l'histoire offrait l'avantage de se passer « au

(1) Cor. I. p. 190.

(2) La Maîtr. p. 91 et suiv.

Moulin-Bleu », pour ne pas dire au Moulin-Rouge. Et cela permit à Steinlen d'évoquer, lui aussi, des types et une atmosphère alors très à la mode chez les dessinateurs et chez les peintres (1). Il en profita également — comme il l'avait fait déjà pour Verlaine, Bruant, Zo d'Axa, Jehan Rictus et Marcel Legay, — et d'une façon très légitime, puisque l'auteur présente ce conte comme une confession personnelle — pour tracer un des plus remarquables portraits qui existent de Jules Renard (2). Les cheveux carotte, la barbiche claire, la correction élégante, sont des indications fort justes, mais l'œil de lièvre me semble particulièrement expressif.

Ce qui frappe d'abord, si l'on compare aux précédentes cette composition de Steinlen, c'est la fraîcheur et l'éclat des couleurs, qui réjouissent l'œil, venant après les grisailles de *La Meule* et d'*Œuf de poule*. C'est tout simplement parce que : le *Gil Blas illustré*, « soucieux de mériter de mieux en mieux l'estime dont « il » jouissait, proclame une note du 8 Septembre 1895, avait décidé d'accorder à ses dessinateurs, qui n'avaient évidemment plus « aucune découverte à faire « dans l'emploi du rouge et du noir, ni dans le jeu de « leurs combinaisons et de leurs influences réciproques », au lieu des moyens « modiques » dont ils disposaient jusque-là, « de nouveaux éléments d'où ils « ne peuvent manquer de tirer des miracles de coloris »,

(1) Voir René Schneider. *L'Art français. XIXe et XXe siècles.* Du réalisme à notre temps. Paris. Laurens. 1930, p. 119, et les reproductions des pages 7, 30, 56, 67 et 109, dans *Henri de Toulouse-Lautrec* de Maurice Joyant. Dessins. Estampes. Affiches. Paris. Floury. 1927.

(2) Voir notre thèse principale : Appendice V. Iconographie.

Le Supplément seul : 10 Centimes.
6e ANNÉE — N° 30* Le GIL BLAS avec son Supplément quotidien : 15 centimes 24 JUILLET 1898

DIRECTEUR DU SUPPLÉMENT
René MAIZEROY

ABONNEMENTS
GIL BLAS quotidien avec ses suppléments

GIL BLAS

SUPPLÉMENT HEBDOMADAIRE DU VENDREDI
GIL BLAS ILLUSTRÉ

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, rue Gluck, Paris

ABONNEMENTS
GIL BLAS illustré

LA FILLE, par Jules RENARD

La Fille, dessin de Steinlen.

c'est-à-dire la possibilité d'employer trois ou même quatre couleurs. Assurément, le dessinateur en Steinlein était supérieur au peintre. Il faut cependant reconnaître que dans *La Fille*, outre les blancs et les noirs, le jaune citron, le carotte, le rose, le vert, certain gris bleuté et leurs combinaisons sont disposés de la façon la plus plaisante. En même temps, les attitudes des deux personnages principaux : la fille indignée, campée le poing sur la hanche, poursuivant de ses invectives les plus choisies le personnage grossier qui lui a mis dans la bouche « sans malice » mais du mauvais côté, la cigarette demandée et allumée, et le coupable involontaire qui voudrait s'éclipser sans avoir l'air de fuir, la démarche lente, mais l'œil en coin et le dos arrondi sous l'averse, sont des plus justes et des plus fidèles au texte. C'est une des meilleures réussites de Steinlen au *Gil Blas*.

Dans *Les Fiancés de l'auberge* (1) au contraire, la dernière des « proses » de Renard illustrée par Steinlen, le désaccord entre l'illustration et le texte, désaccord dont nous avons montré l'origine toute commerciale, est légèrement choquant. Cette courte page des *Bucoliques* met en scène deux amoureux de campagne dont les sentiments, tout intérieurs, n'ont besoin ni de paroles, ni de gestes, pour se traduire. Ils y sont d'ailleurs impuissants. Le silence côte à côte leur suffit. Or, le dessin nous montre la « petite » cherchant à se dérober aux caresses de son amoureux qui l'entoure de ses bras, alors que le texte indique avec précision : « Ils ont peur de se toucher. Ils ne disent rien et n'en

(1) Buc. p. 28 et 29.

« pensent pas plus long ». Cette réserve, cette gauche pudeur qui font tout le charme et l'intérêt du récit disparaissent entièrement.

Il me semble donc que les dessins de Steinlen, illustrant de préférence ceux des textes de Renard qui permettent de figurer un couple dans une attitude au moins tendre, étaient plutôt faits pour attirer des lecteurs au *Gil Blas* (1). Au début, ces illustrations s'harmonisaient assez bien avec les contes d'un Renard disciple de Maupassant et cherchant le pittoresque, mais de plus en plus elles s'écartent du texte ; et la dernière d'entre elles, faisant croire à une aventure amoureuse, trompe tout à fait sur la nature du récit. Est-ce pour cela que ce fut la dernière ?

On peut regretter que la collaboration des deux artistes se soit bornée là. Il y avait certainement, entre « le trait écrasé (2), le crayon bourru » (3) de Steinlen et la prose sobre, l'observation amère de Jules Renard, certaines affinités, comme il y en avait entre les deux hommes. Mais c'est surtout la vie de la rue, les milieux d'ouvriers et de déclassés qui ont attiré l'œil du dessinateur, vie et milieux que Renard a fort peu décrits. Et même dans une scène de rue, ce qui intéresse

(1) Et aussi à Jules Renard, car ces dessins paraissaient en même temps que les livres de Renard. *Coquecigrues* en 1894 et *Œuf de Poule* le 1er Avril 1894. *Poil de Carotte* en 1894 et les dessins de Steinlen en 1895. *La Maîtresse* en 1896 et *La Fille* le 24 Juillet 1896. *Bucoliques* en 1898 et *Les Fiancés de l'Auberge* le 17 Juin 1898.

(2) René Schneider. *L'Art Français. XIXe et XXe siècles*, p. 120.

(3) René Schneider. Ibid. p. 161.

Renard, c'est le mécanisme intime des personnages. Il n'y a pas d'action, presque pas de mouvement dans ses récits, qui servent vraiment mal un artiste spontané, généreux comme Steinlen. Renard était trop retenu, trop minutieux pour être vraiment bien illustré par ce dessinateur. Seul, *L'Ecornifleur* aurait fourni à Steinlen une matière assez riche. Ce poète-parasite a d'ailleurs été traité par Huard tout à fait dans le style du pauvre des fameux *Soliloques* de Jehan Rictus, illustrés par Steinlen.

*
* *

La collaboration de Jules Renard avec Hermann-Paul, Gramadoch et Vallotton dans *Le Rire*.

En même temps qu'au *Gil Blas illustré*, et bien plus fréquemment, Renard collaborait au *Rire*, dont le premier numéro avait paru le 10 Novembre 1894, d'abord en compagnie d'Hermann-Paul, puis de Gramadoch et de Vallotton. La nature des textes qu'il y publia est d'ailleurs complètement différente. Ce ne sont plus, comme dans le *Gil Blas*, des nouvelles d'une certaine étendue et du type courant, mais de petits croquis humoristiques, des « minutes » (1) ou des tranches de vie. Et, d'autre part, textes et dessins ont été le plus souvent conçus ensemble, forment un tout.

(1) Suivant le titre de ses chroniques à l'*Echo de Paris*.

HERMANN-PAUL.

Le 16 Février 1895, saisissant la froide actualité, Hermann-Paul et Jules Renard présentaient aux lecteurs

Le monsieur qui n'a pas de paletot d'hiver. (1)

« Sem, qui n'a, comme pardessus d'hiver, qu'un « pardessus d'été, s'entraîne au mépris du froid.

« Il sort quand ça pince le plus et dit :

« — J'adore ce temps-là !

« D'abord on n'est pas bousculé sur les trottoirs. « Les gens douillets restent chez eux. Il n'y a de monde « dans la rue que le strict nécessaire.

« Et Sem se promène comme à la campagne.

« — On étouffe, dit-il.

« Il ouvre son pardessus, et montre une cravate « printanière, un veston de soleil et des culottes zé- « brées, sa toilette est harmonique. Ce qu'il a dessous ? « rien qu'une chemise, et encore ! on peut tâter.

« — A la bonne heure ! dit-il, je respire.

« Avec ces gros pardessus poilus qui sont de mode, « on a l'air de financiers véreux.

« Faites-vous des grimaces! Claquez-vous des dents « pour une pauvre petite douzaine de degrés ! Que di- « riez-vous en Laponie où le thermomètre descend à « 46 ? Que direz-vous quand le soleil sera éteint ?

« Et Sem, flatté, sourit parce que deux dames « pressées ont murmuré dans leurs boas :

« — Voilà un monsieur qui n'a pas froid aux yeux.

« Ni aux yeux, ni aux mains, ni au cœur.

(1) Texte inédit en librairie — non recueilli dans les *Œuvres complètes.*

« Et fier, dût quelque Socrate lui crier : « Sem, « j'aperçois ton orgueil par les boutonnières de ton « paletot ! » Il refuse de se boutonner, il dédaigne ses « gants, il dédaigne même le feu de son cigare qu'il « ne rallume plus.

« Il se cite le mot de Napoléon : « La froideur est « la plus grande qualité d'un homme destiné à com- « mander », et il s'approvisionne de sang-froid.

« Il oppose la hauteur du tempérament à la bas- « sesse de la température.

« Il ne sait ce qui le retient de porter, tout l'hiver, « son vieux pardessus d'été sur le bras. »

Le dessin d'Hermann-Paul et le texte de Renard traitent donc le même sujet, mais les différences qu'on relève dans le détail me portent à croire que le texte de Renard a précédé le dessin. S'il en avait été autrement, l'extraordinaire conscience de Renard lui aurait fait scrupule de modifier quoi que ce fût. Tandis que le dessinateur, pour meubler sa page et pour harmoniser ses couleurs, a pris avec la prose de Renard des libertés que l'analyse fait de suite apparaître.

L'original qui ne veut pas faire comme tout le monde, et qui s'obstine à n'avoir pas froid quand le thermomètre marque 12 degrés au-dessous de 0 et que tout le monde s'habille chaudement, porte en effet, sur le dessin d'Hermann-Paul, un pardessus clair, couleur de citron pâle, et qu'on sent fort mince, et il le porte déboutonné. Ses mains nues, dédaigneuses des gants, tiennent, l'une le cigare « qu'il ne rallume plus », l'autre une canne avec laquelle il « se promène comme à « la campagne ».

Mais par ailleurs, ce sont des différences qui s'accusent entre le dessin et le texte, aussi bien dans la toi-

lette du « monsieur » que dans la composition qui l'entoure.

Quelques pois blancs ne suffisent pas à transformer une cravate noire en cravate « printanière ». On attendait des couleurs tendres. Le veston, qui devait être un « veston de soleil » est également noir, et les « culottes zébrées » culottes de cycliste dans la pensée de Renard, qui n'emploie guère un mot pour un autre, sont devenues des pantalons rayés, qui sont en harmonie avec le chapeau haut-de-forme, le veston noir et la cravate noire, mais nullement avec les intentions de l'écrivain. Débarrassé de son paletot d'été, notre homme ainsi vêtu pourra inaugurer une exposition ou se présenter dans les salons les plus élégants sans étonner personne. Sa toilette est bien « harmonique », mais d'une harmonie sombre, au lieu de l'harmonie claire indiquée par Jules Renard.

Quant aux passants, qui doivent être rares, puisqu' « on n'est pas bousculé sur les trottoirs », le texte mentionne seulement deux dames « enfouies dans leur boa ». Il est inutile de chercher ces deux dames pressées dans le dessin d'Hermann-Paul ; mais en revanche, voici, autour d'un kiosque, un cocher au nez rouge, au carrick épais, aux mains gantées de moufles, et un garçon enveloppé dans une pèlerine, la figure encapuchonnée. A l'arrière-plan, deux personnes se dirigent vers un omnibus à impériale, deux autres passent : la femme, avec une épaisse voilette et un manchon, l'homme, les mains dans les poches et la figure enfoncée dans le col relevé de son gros pardessus.

Vêtements et attitudes, tout est donc combiné par le dessinateur pour indiquer le froid et la lutte contre le froid d'une part, l'indifférence affectée de l'autre. Le but est le même que celui de Renard, mais les moyens

sont autres. Le tableau est plus fourni, les détails plus nombreux. Et notre analyse fait ressortir, par comparaison, une des qualités principales de Renard : la sobriété, ainsi que l'horreur de toute description que nous avons signalée dans notre thèse principale (1).

GRAMADOCH. *Au Théâtre.*

Dès le début de sa vie parisienne, Jules Renard s'était mis à fréquenter assidûment le théâtre. Les spectateurs ne l'intéressaient pas moins, et souvent l'intéressaient davantage, que le spectacle ; et ils lui inspirèrent, en même temps qu'à Gramadoch, deux croquis amusants, l'un de *Ceux qui*, au théâtre, *écoutent* — et qui, naturellement, ont toute sa sympathie, ironique, mais attendrie ; et l'autre, de *Ceux qui n'écoutent pas.*

La page du *Rire*, antithétique, est fort bien composée. Le haut en est occupé, comme au théâtre, par *Ceux qui écoutent* et qui sont venus pour cela, ceux qui paient et qui ont fait, longtemps à l'avance, la queue, pour avoir, au poulailler, les places les moins chères. Ils en veulent pour leur argent, et se penchent vers la scène pour boire avidement toutes les paroles de ceux qu'ils considèrent comme des demi-dieux.

Au bas, *Ceux qui* sont arrivés en retard, après un bon dîner, ceux qui ne paient pas et qui, par suite, *n'écoutent pas*, dédaigneusement retirés dans l'ombre de leur baignoire, causent à mi-voix de leurs petites affaires. Renard raconte dans son *Journal* qu'un jour,

(1) Voir p. 164 et suiv.

dans un silence de l'orchestre, il entendit une voix qui disait : « Moi, je les préfère au beurre... ». C'est une réflexion analogue qui dut lui inspirer la page de *Ceux qui n'écoutent pas.*

Dans les *Propos littéraires* (1), je ne sais trop pour quelle raison, M. Hippeau n'a reproduit que le portrait de ces derniers. Voici donc comment Renard a peint :

Ceux qui écoutent.

« Avec sa chevelure de mouron pour les petits « oiseaux, Paul n'est qu'un sentimental. Louise dit « volontiers, dans la vie « qu'on ne la lui fait pas », « mais, au théâtre, elle croit que tout arrive.

« Elle dine à peine, et vient de bonne heure. Elle « s'installe, occupe, sans gêne, la place nécessaire aux « édredons de ses manches, et, les coudes sur le ve- « lours, elle attend.

« Si Paul, par un reste d'ironie masculine, veut « plaisanter, elle lui dit : — Fiche-moi la paix.

« Les portières claquantes, les gens en retard, les « ouvreuses, bavardes comme des nonnes, l'agacent.

« Bien que le drame la rende malade, elle le pré- « fère à la comédie.

« Et ce soir, c'est palpitant ! A chaque scène, l'or- « pheline tombe dans une nouvelle embûche.

« Paul tâche de serrer les lèvres. Elles remuent, « comme travaillées par des insectes. Son monocle se « trouble, plus inutile que le verre d'une montre qui « cesse de marquer l'heure.

« Et Louise peu à peu se remue tout entière. « L'émotion lui bouche la gorge. D'abord le papillon « prisonnier de ses cheveux tremble doucement. Puis

(1) V. d. s. v. p. 205.

« il s'excite, et, quand l'orpheline au désespoir crie « qu'elle veut mourir, il bat des ailes, affolé, sur un « ruisseau de larmes ».

L'opposition est aussi bien marquée par le dessinateur que par l'écrivain entre *ceux qui écoutent* et *ceux qui n'écoutent pas*.

Les images de Renard sont fidèlement rendues : nous voyons les « édredons » des manches de Louise et le « papillon prisonnier de ses cheveux ». Les attitudes et les détails sont exacts. Voici le monocle de Paul qui « se trouble », et sa « chevelure de mouron pour les petits oiseaux ». Louise attend, « les coudes sur le velours », et la baronne est en train de dire « Sale ! ».

Mais à cette fidélité, à cette exactitude, se bornent les mérites du dessinateur.

A la même époque, et dans le même journal, le nom de Jules Renard s'associait, par une rencontre singulièrement heureuse, et pour de longues années, à celui de Félix Vallotton. Il existe entre l'âme et l'œuvre de ces deux grands artistes une « correspondance » étonnante que nous allons essayer d'indiquer.

***

Jules Renard et Félix Vallotton.

De tous les illustrateurs de Jules Renard, c'est assurément ce peintre qui satisfait le mieux à la condition formulée par Chateaubriand. Par sa physionomie morale, par les caractères et la destinée de son art, il se rapproche étroitement de l'écrivain qu'il a si souvent illustré, et dont il peut être considéré comme un « analogue ».

Arrivé à Paris, comme Renard, à dix-sept ans (1), il « observe la vie de Paris, dessine, peint, visite assi- « dûment le musée du Louvre » (2), pendant que Renard, dans sa chambre de misère, travaille, lit, écrit.

« D'aspect correct, froid et distant. Gestes sobres « et paroles mesurées. Son visage paraissait fermé... » et il avait « un regard qui pénétrait, clair et aigu. Sa « réserve, sa froideur... cachaient une flamme toute « française. Il était silencieux parce que son amour « pour les choses et les gens, par la connaissance qu'il « venait d'en acquérir, allait tout près du mépris. Une « sorte de timidité native, mêlée à quelque torturant « orgueil, avait peu à peu refoulé sa tendresse. Le si- « lence et le repliement sur soi firent de Félix Vallotton « un observateur continuel, de plus en plus exercé et « affilé. De cette clairvoyance réticente nait une extrê- « me pudeur des idées et des sentiments, en même « temps qu'une impossibilité de négliger jamais le dé- « tail juste, mais impitoyable. Esprit concis et mor- « dant... il ne recule pas devant la stricte, la dure ou « l'effroyable réalité qui se fait banale pour nous trom- « per et s'imposer. » (3)

M. Fegdal souligne d'autre part « sa rectitude, sa « conscience, sa sévérité agressive... » (4)

N'aurions-nous pas composé, de tous ces traits, un portrait moral de Renard aussi bien que de Vallotton ? Comme l'écrivain, le peintre avait le goût et prenait le

(1) J'emprunte tous les détails qui suivent à l'ouvrage de M. Fegdal : *Vallotton.* Paris. Rieder. 1931.

(2) Ibid. p. 11.

(3) Ibid. p. 5 et 6.

(4) Ibid. p. 11.

temps de s'examiner sans complaisance et consignait dans un journal ses examens de conscience (1).

Comme à Renard, « on lui a souvent reproché la « froideur, on l'a qualifié de « prophète du dégrise- « ment »... mais, « la froideur... n'est qu'une appa- « rence... elle n'est que l'expression d'une pudeur in- « vincible. C'était alors au temps où s'épanouissaient « les outrances d'un lyrisme sans frein ni ordre... Cette « émotion est obtenue par une âpre franchise... » (2).

Tous deux ont accompli une « œuvre volontaire, « intransigeante, imperméable aux influences... »

Comme Renard, Vallotton proscrit « les futilités « agréables, le détail « qui fait bien », mais demeure « inutile... Aussi, il parut revêche à bien des yeux » (3). Comme lui, il traite des « sujets dépourvus de l'ombre « même d'une anecdote »... et « fait sentir le comique « du drame »... « L'art est un mensonge. Félix Val- « lotton a voulu que son art fût une vérité approchée « au plus près. Pas d'idéalisation, pas de retouches, « pas de concessions... le respect de la nature telle « qu'elle est, le respect de l'être tel qu'il est... » (4).

M. Meier-Graefe semble parler de Renard en même temps que de Vallotton en admirant que « dans une « période qui a grandi par l'addition, par l'accumula-

(1) « Je fais un bilan mental de cette année. Pas trop mal « travaillé, malgré l'atmosphère susdite », cité par M. Fegdal, p. 5.

Voir le Journal de Renard, p. 299. « Examen. Pas assez « travaillé... »

(2) Fegdal. *Vallotton*, p. 7.

(3) Fegdal. Ibid. p. 8.

(4) Fegdal. Ibid. p. 14.

« tion aussi raffinée que possible de tous les moyens « artistiques, il s'en tienne à la soustraction » (1).

Et Octave Mirbeau dans *la 628-E-8*, en parlant du peintre, évoque invinciblement l'écrivain illustré par lui. « Je suis choquée », dit une Allemande, « de voir que « M. Vallotton n'a pas encore conquis, chez vous, la « situation qu'il mérite... Nous le tenons pour un des « artistes les plus personnels de sa génération. C'est « vraiment un maître, si ce mot a encore un sens au- « jourd'hui. Son art très réfléchi, très volontaire, très « savant, un peu farouche, ne tend pas à nous émou- « voir par les petits moyens sentimentaux... Je trouve « qu'il y a, en lui, la force sévère, la tenue puissante « des grands classiques. La sécheresse linéaire, qu'on « lui reproche si injustement, à mon sens, est, « peut-être, ce qui m'impressionne le plus dans son « œuvre » (2).

Ils se ressemblaient à tel point que leurs relations ne purent aller jusqu'à l'amitié. Renard constate dans son *Journal* que Vallotton « ne se régale que d'amer- « tume » (3), mais cet état d'âme assez analogue au sien ne l'a pas engagé à nouer avec le peintre une de ces amitiés passionnées comme celles qu'il a vouées aux hommes les plus différents de lui, Marcel Schwob et Edmond Rostand. Nul n'a sans doute voulu dire le premier mot.

Cependant, ils étaient évidemment faits pour collaborer. Les petites dimensions des dessins de Vallotton,

(1) Cité par M. Fegdal, p. 13.

(2) *La* 628-*E*-8, Fasquelle, 1907, p. 390.

(3) p. 1150.

son mépris pour le détail pittoresque, mais accessoire, et le relief vigoureux de son trait, la netteté du contour, ravissent le lecteur des phrases courtes, sobres et fortes de Renard. Et par ailleurs il faut se féliciter que la publication des œuvres de Renard ait coïncidé avec le renouveau du *bois*, dont Vallotton sut utiliser avec tant d'art le caractère de franchise.

Les dessins publiés dans *Le Rire*, *La Revue Blanche*, *La Revue franco-américaine*, *L'Image*, *Les Rassemblements*, l'illustration de *La Maîtresse* et de *Poil de Carotte* sont les fruits d'une collaboration qui se poursuivit de 1895 à 1902.

Au voleur !

Pour trois de ces dessins : *Au voleur ! Les Lutteurs* et *L'oiseau envolé* (1), notre étude change d'objet, car il ne s'agit pas de textes de Renard illustrés par Vallotton, mais de dessins de Vallotton commentés par Jules Renard. Il faut donc retourner la question, et nous demander si l'écrivain, en le traduisant, n'a pas trahi le dessinateur.

D'une façon générale, les dessins de Vallotton sont beaucoup plus animés et beaucoup plus peuplés que les récits de Renard. Le dessinateur n'a pas su amener l'écrivain sur le terrain choisi par lui. Et ces *Rassemblements*, (car *Au voleur !* et *Les Lutteurs* sont tout à

(1) Le texte des *Lutteurs* se trouve dans le V. d. s. v. p. 211. Celui d'*Au voleur*. est inédit en librairie. n'ayant pas été reproduit dans les *Œuvres complètes*. *L'oiseau envolé* a été repris par Renard dans les *Bucoliques* (1898) où il est intitulé *Le serin*, puis dans les *Histoires naturelles* (1904).

fait dans l'esprit du volume édité par Floury) n'ont été pour Jules Renard qu'un prétexte à faire la psychologie d'un serin en cage et celle d'un mauvais plaisant, et à reproduire le boniment d'un forain.

Renard n'était pas fait pour manier des foules. Il l'a senti et a légèrement triché. Il ne décrit pas les rassemblements, mais *l'objet* du rassemblement. Alors que Vallotton nous montre la foule qui court après le voleur, puis l'escorte qui le suit au poste où les agents l'emmènent, Renard nous peint ce qui se passe dans l'âme du mauvais plaisant qui joue « au voleur, comme « quand il était tout petit, pas plus haut que ça ».

C'est encore un de ces originaux des rues dont Renard, fin observateur, aime à détailler pour nous les mœurs curieuses, proche parent du *Monsieur qui n'a pas de paletot d'hiver*, et auquel, pour marquer cette parenté, Renard a donné le nom de Cham, puisqu'il avait baptisé le premier Sem.

Vallotton a composé deux dessins, reproduits sur une double page du *Rire*, et Renard a commenté chacun de ces dessins. L'ensemble, comme *Au Théâtre*, est intitulé : *Fantaisie*. Mais tandis qu'un dessin commentant un texte de Renard s'ajoute à lui sans être nécessaire, ici, le texte de Renard est indispensable pour faire comprendre les dessins de Vallotton. Car ce voleur n'est pas un voleur, c'est un plaisantin, fort de son innocence comme La Brige est fort de son droit, qui *s'amuse* à jouer au voleur. Et Renard va faire la psychologie du mystificateur, celle des agents, et celle de la foule. Il décrit la suite de pensées et d'événements qu'il a librement imaginés pour arriver à expliquer l'agitation de cette foule immobilisée dans sa course par Vallotton. Ainsi, le dessinateur rendait service à

l'écrivain en excitant l'imagination que ce dernier s'efforçait de retrancher comme « un organe inutile » (1).

Dans le premier dessin, la foule et trois agents courent après un homme dont on aperçoit seulement, suivant une habitude fréquente et logique de Vallotton, qui ne marque que l'essentiel : les jambes.

Dans le second, la foule escorte les agents qui emmènent l'homme au poste.

Et voici le texte, dont le caractère explicatif est souligné par le temps volontairement employé par l'écrivain, le présent de ceux qui analysent un tableau, qui le commentent, comme Diderot dans ses *Salons*.

« I. — Qu'y a-t-il ? Rien. C'est Cham qui s'amuse « encore à jouer au voleur.

« Voici comme il procède d'habitude. Il cherche « une rue presque déserte, où il n'aura que plus de mé- « rite, et s'y promène, l'air louche. Les commerçants « le surveillent derrière leurs comptoirs. Cham s'appro- « che d'une boutique, regarde à l'intérieur, et brusque- « ment se sauve. Si ça ne prend pas, il choisit un autre « étalage et cette fois il gratte la vitrine. Un chien « s'élance à sa poursuite. Cham se laisse mordiller les « talons. Un gamin se précipite, sa chevelure de poin- « tes en avant. Il court plutôt après le chien qu'après « l'homme. Cham ralentit, désappointé. Heureusement, « un garçon boucher qui bâillait fonce sur lui, crie à « l'aide, et aussitôt toute la boucherie donne. Puis les « comestibles voisins s'ébranlent, puis le mercier, le « grainetier, à la bonne heure ! et le premier sergent « de ville au loin paraît.

(1) Voir notre thèse principale, p. 225 et suiv.

« — Il m'en faut trois, se dit Cham.

« Par de vifs crochets, il échappe, se faufile et d'un « coup d'œil s'assure que la meute augmente à ses « trousses. Un fiacre se met à galoper, tandis que deux « ouvriers sans travail piquent un pas gymnastique « dans ses roues, comme si le cocher les appelait pour « décharger une malle.

« — Il ne me manque que le marchand de vins, se « dit Cham. Précisément le voilà qui lui barre la route « avec son tablier.

« Encore quelques curieux aux fenêtres et c'est « complet. Cham s'arrête net et les trois sergents de « ville le saisissent, l'un après l'autre, avec autorité.

« II. — On l'emmène. C'est un voleur, dit la bou- « cherie ; un anarchiste, disent les comestibles. Les « derniers, ceux de la queue, gesticulent qu'il a bel et « bien assassiné et leurs doigts s'écartent d'horreur, « car la victime laisse six enfants. Mais ce vieux mon- « sieur préfèrerait que ce fût un viol, et cette vieille « dame effarée tâte son portemonnaie et ne comprend « rien.

« — Ça ne me regarde pas, on vous tient, mon « gaillard, dit l'agent le moins essoufflé.

« — Je vois, dit Cham, que désirez-vous ?

« — La paix, d'abord.

« — C'est votre devoir, dit Cham, et vous seriez « très aimable de me laisser tranquille.

« — Je connais mon service, l'ami, et vous couriez « trop drû, pour qu'on vous reperde.

« — Ça réchauffe de courir, dit Cham. J'avais « froid, je me sens mieux, merci, au revoir.

« — Assez de malice, s'il vous plaît, dit l'agent, « vous expliquerez votre affaire au commissariat.

« — Ne pourriez-vous pas l'arranger sans moi, dit « Cham, je dîne en ville ce soir et vous me mettriez en « retard. Ou donnez-moi de quoi écrire, ou lâchez-moi, « au nom du Roi.

« — Des menaces, dit l'agent, tâchez de vous taire « et de marcher plus droit que ça au poste.

« — Soit, dit Cham, mais je vous préviens poliment « qu'il y a erreur et que je ne suis pas la personne que « vous cherchez ?

« Et comme l'agent dédaigne de lui répondre, « Cham méprise la foule qui le hue, et il triomphe « silencieusement d'avoir bien joué au voleur, comme « quand il était tout petit, pas plus haut que ça ».

Les lutteurs.

Dans *Les Lutteurs*, Renard ne nous décrit ni les forains qui paradent, ni les badauds qui les regardent, mais nous ne perdons rien d'un boniment savoureux, dont les apostrophes suffisent à suggérer la foule qui n'est pas décrite.

L'oiseau envolé.

Enfin, le texte qui accompagne *L'oiseau envolé* déplace tout à fait le centre d'intérêt de la gravure.

L'oiseau envolé parut d'abord dans *Les Rassemblements*. Dans son *Prologue* à ce remarquable ouvrage, Octave Uzanne expliquait ainsi sa conception et son élaboration. En regardant certains bois de Vallotton, comme sa *Foule à Paris* ou certain *Enterrement de province*, l'idée vint à M. Uzanne de demander au graveur « une série d'estampes brutalistes sur la Badauderie « parisienne si plaisante à observer dans les incessants « avatars d'une curiosité boulimique d'événements im-

« prévus ». — « Je n'eus pas de peine », poursuit-il, « à « lui fournir les sujets sur lesquels il devait fixer son « observation. A Paris, tout promeneur semble ne « rechercher qu'une occasion, si futile soit-elle, de s'ar- « rêter, de musarder, de s'enquérir, de bavarder sur « le moindre incident de la rue. Un enterrement, un « mariage, un embarras de voitures, un arbre qu'on « transplante, un régiment qui passe, un cheval qui « s'abat, une pompe à vapeur qui détale parmi la fumée « et le son rauque et haletant de sa trompe, un camelot « qui débagoule son boniment, et voilà que chacun « s'empresse, s'attire, se coudoie, et s'amuse en des « rassemblements d'un instant ». M. Uzanne pensait d'abord écrire le livre qu'il rêvait, puis il décida de s'abstenir et d'avoir recours « aux jeunes qualités d'un « groupe de poètes, d'humoristes, de critiques et d'es- « sayistes... ». C'étaient : Paul Adam, Alfred Athys, Victor Barrucand, Tristan Bernard, Léon Blum, Romain Coolus, Félix Fénéon, Gustave Kahn, Ernest La Jeunesse, Lucien Muhlfeld, Thadée Natanson, Edmond Pilon, Jules Renard, Pierre Veber et Eugène Veek. « Les gravures de Vallotton furent distribuées à ces « littérateurs... Liberté entière de rédaction fut laissée « à chacun.... » (1).

Il était tout naturel qu'Octave Uzanne s'adressât à Jules Renard, attaché à *La Revue Blanche*, collaborateur de Vallotton, et qui précisément dans *Le Rire* avait publié, pour accompagner des dessins d'Hermann-Paul et de Vallotton, des textes que nous venons d'étudier et qui entraient tout à fait dans l'esprit du livre imaginé par Uzanne : *Le monsieur qui n'a pas de paletot d'hiver*, *Au voleur !* et *Les lutteurs*. Ce dernier surtout

(1) *Prologue*, p. V, VI, VII.

peut rivaliser avec l'extraordinaire *Camelot* de Tristan Bernard (1).

Or, Jules Renard ne poursuivit pas du tout la voie où il s'était d'abord librement engagé, et déçut complètement l'attente de l'éditeur. Bien qu'il ait écrit : *Au voleur !* où une rue prend conscience d'elle-même, et agit, nul moins que lui n'était « unanimiste ». Car c'était bien en somme à ce que M. Jules Romains a appelé depuis « l'unanimisme », qu'Uzanne conviait les collaborateurs des *Rassemblements*. C'est sans doute en songeant à *L'oiseau envolé* qu'Octave Uzanne écrivit: « J'eusse certainement préféré voir quel-« ques-uns de ces indépendants collaborateurs incliner « davantage vers la physiologie des groupes fortuite-« ment assemblés et ne pas négliger les dialectes, les « interpellations spontanées, les quolibets spéciaux des « agglomérations populaires » (2). Dans *L'oiseau envolé* en effet, « le mouvement de la rue et de la vie flâneuse « de Paris » (3) est bien ce qui intéresse le moins notre écrivain, lequel n'a guère vu là qu'une occasion de composer une petite « histoire naturelle » du serin en cage. Dans les dernières lignes seulement, le texte nous renvoie à la gravure : « J'ai bientôt assez de cet oiseau « muet qui ne vit qu'à rebours, et je le mets à la porte, « par la fenêtre. *C'est lui que nous apercevons au-dessus « de l'enseigne du coiffeur* ». C'est-à-dire : que nous apercevons *sur la gravure*. En énumérant d'autre part les personnages dessinés par Vallotton, Renard trouve des images amusantes pour « illustrer » à son tour deux d'entre eux : « les voisins serviables, *la bouchère pleine*

(1) *Les Rassemblements*, p. 101 et suiv.

(2) *Prologue*, p. VII.

(3) *Prologue*, p. V.

« *comme un kyste, le gamin habillé de petits pois*, la « vieille femme qui se nourrit de déjections, le soldat « nécessaire et l'homme à l'échelle s'attroupent ». Ces images de Renard sont inséparables de la gravure de Vallotton, la seconde surtout qui, isolée, serait difficilement compréhensible. Elles ne tiennent pas du tout au récit de Renard, qui a pu les supprimer sans inconvénient lorsqu'il a publié ce texte dans les *Bucoliques* et dans les *Histoires Naturelles*.

De même, bien que la plupart des personnages et certaines images d'*Au voleur !* soient empruntés au dessin, (le chien qui mordille les talons du faux voleur, la « chevelure de pointes » du gamin, le garçon boucher, les trois sergents de ville, le fiacre et les « deux « ouvriers sans travail » qui « piquent un pas de gym- « nastique » dans la première partie ; « ceux de la « queue » dont les doigts « s'écartent d'horreur », et « cette vieille dame effarée » dans la seconde), on conçoit parfaitement le texte indépendant de la gravure. Ce n'est nullement une simple légende, et Renard aurait très bien pu le publier à part, comme il l'a fait pour *L'oiseau envolé* (1).

Textes et dessins peuvent donc se goûter séparément, mais ils se combinent de la façon la plus heureuse et marquent le début de la collaboration qui devait se terminer par la réussite de *Poil de Carotte*.

(1) On ne comprend pas pourquoi l'éditeur des *Œuvres complètes* a écarté *Au Voleur !* alors qu'il a publié *Les Lutteurs*.

Bucoliques.

Le chemin de fer est un des rares textes des *Bucoliques* qui aient été illustrés, mais il l'a été trois fois : par Vallotton, Roubille (1) et Ricardo Florès (1). La comparaison qu'on peut faire entre les trois dessins est assez instructive.

Vallotton nous montre la vieille Nanette, une cousine de Renard, rétive au progrès, avec son bonnet, son cabas, son parapluie fermé, ce parapluie que les paysannes tiennent comme un cierge, contre l'oreille, pour s'abriter du soleil. Elle est assise « sur une borne et « déjeune » (2). Mais ce moment du récit, choisi par Vallotton, est tout à fait accessoire. Renard a voulu montrer dans *Le chemin de fer* les sentiments complexes qu'éprouvent, vis-à-vis du progrès et des inventions modernes, nos vieilles paysannes, dans l'âme desquelles la curiosité la plus avide se combine à une défiance têtue, mélangée d'une certaine crainte. Le point culminant du récit est donc la mise en présence du chemin de fer qui passe en trombe dans le bois, sous le pont où cousine Nanette s'est cachée et installée pour le voir sans être vue, et de la vieille qui, étourdie et suffoquée, « se signe : elle a vu le diable ».

C'est cette rencontre qu'a retracée avec raison M. Ricardo Florès. Quant à M. Roubille, il a retenu l'image de la fin : « elle a vu le diable », et, dessinant le chemin de fer seul, il lui a spirituellement donné, en plaçant un point noir dans l'œil de la locomotive, une figure diabolique.

(1) *Dans Petites gens, Petites choses,* p. 45 et 49.

(2) Buc. p. 33.

En résumé, des trois dessinateurs, l'un nous a montré Nanette, l'autre le chemin de fer, un troisième leur rencontre. Mais si M. Ricardo Florès a l'avantage du sujet, il le perd dès que l'on considère la « manière » dont il l'a traité. Il ne sait pas que nos paysannes, surtout pour aller au marché, ou pour faire semblant d'y aller, comme Nanette, sont toujours vêtues de noir. Le tablier bleu, la robe et les bas roux, le parapluie vert, nous étonnent. Le train de M. Florès passe bien « sous « un pont », mais non « dans le bois », où Nanette « veut l'attendre ». Et l'oie, la poule et les poussins qu'il a placés là, effrayés eux aussi, les ailes battantes, et se sauvant à toutes pattes, vont tout à fait contre les intentions et le style de Renard.

A ce point de vue, plus essentiel que l'autre, la sobriété, la précision, la force du petit dessin de Vallotton sont, au contraire, égales à celles du texte.

Dans *L'Image*, élégante revue, fondée par la *Société corporative française de la gravure sur bois appliquée à l'illustration... et ornée exclusivement de figures gravées sur bois* » (1), Vallotton composa encore une vignette (2) pour accompagner le *Sous-Bois* que Renard dédiait à son ami Coolus, et qu'il publia ensuite dans les *Bucoliques* (3). Vallotton s'y montre moins sobre qu'à l'ordinaire. Les effets d'ombre et de lumière auxquels l'invitait le texte sont savamment enchevêtrés. C'est qu'en effet le petit bois nivernais ouvert par Jules Renard à Coolus est une oasis qui invite à la détente Les premières lignes de ce petit poème en prose qu'on

(1) Numéro spécimen.

(2) Gravée par Ruffé.

(3) *Le petit bois de Coolus.* Buc. p. 80.

pourrait intituler l'*Invitation à la halte*, nous renvoient à Baudelaire :

« Entre Coolus.

« Ce n'est ici qu'ombre et fraîcheur ».

Et déjà la vignette de Vallotton nous engageait à goûter l'abandon et la paix, à pénétrer dans les « dé-« lices » du Sous-bois tandis que « tout brûle au de-« hors ». C'est un excellent prélude.

Ces petites images illustreraient bien mieux les *Bucoliques*, seraient bien plus en harmonie avec leur genre de poésie que les deux couvertures exécutées en 1898 et en 1905 pour la librairie Ollendorff.

Le dessin d'Auriol représente une troupe d'oies au bord de l'eau, un saule très pleureur, et une fille de la campagne semblable à celle qu'évoque Hugo :

« Elle était déchaussée, elle était décoiffée...
« Ses cheveux dans ses yeux et riant au travers (1) ».

Vers cette fille, une oie se dresse, ailes ouvertes et cou tendu. Cette illustration conviendrait aux *Bucoliques* de Rollinat, par exemple, mais on chercherait en vain à quel texte de Renard la rapporter, et elle n'évoque pas davantage « l'esprit » du livre, sa beauté simple, dépouillée de toute « littérature ».

Madame Franc-Nohain a choisi ce qu'il y a de moins « bucolique » dans le livre, mais ce qui répondait le mieux à son propre genre : les histoires de Pierre et de Berthe. Les enfants jouent dans le jardin. L'ensemble est frais et rose, un peu rose pour Jules Renard, malgré l'allure de berquinades que prennent parfois ses récits (2).

(1) *Contemplations. Autrefois.* Livre Ier. XXI.

(2) *Petit drame de jardin*, par exemple.

Comédies.

Nous aurons assez peu de choses à dire des Comédies. La couverture du *Plaisir de rompre*, illustrée par Vallotton, est spirituelle. Blanche sort à droite, Maurice à gauche ; les lettres au milieu, découpant leurs carrés sur le noir de la table. Et nous ne voyons pas le visage des amants d'hier. Suivant une habitude que nous avons signalée à propos d'*Au voleur !* et qui répond tout à fait à l'antipathie de Renard pour les descriptions, il a été coupé, comme avec des ciseaux. Vallotton, comme Renard, va à l'essentiel. A quoi bon nous montrer des yeux, des bouches, des cheveux, et des signes particuliers. L'aventure est aussi anonyme qu'éternelle.

« Assise près d'une table à thé », la brillante parisienne du *Pain de ménage* est joliment figurée par M. de Lambert, à la mode de 1900. L'ensemble paraît un peu trop gracieux, après le noir et blanc vigoureux du *Plaisir de rompre*. Sans doute les deux pièces sont bien différentes et le marivaudage de celle-ci justifie le caractère agréable de l'illustration, mais ses jolies phrases recouvrent un coin de l'âme de Renard plus profond qu'on ne le croirait à regarder seulement la couverture.

Huard s'est efforcé de nous montrer, non pas *Poil de Carotte*, mais Suzanne Després en Poil de Carotte. Quelle que fût l'identification de l'interprète et du rôle, il est gênant de voir à l'enfant un visage de femme, qui frappe d'abord.

Quant à *La Bigotte* dessinée par Xandar, elle a l'air un peu jeune pour marier sa fille, et un peu douce pour

bien représenter madame Lepic. On croirait voir une institutrice libre, et doucement résignée, ou mademoiselle Cloque dans sa jeunesse.

En réunissant en volume, en 1911, le *Théâtre complet* de Jules Renard, M. A. Fayard le fit illustrer, suivant l'usage établi pour la collection : *Poil de Carotte* et *La Bigotte* par M. Dudouyt, *Le Plaisir de rompre*, *Le Pain de ménage* et *Monsieur Vernet* par M. Maillaud.

Il est à supposer que les illustrateurs de *Modern-Théâtre* avaient vu représenter les pièces qu'on leur donnait à illustrer, et qu'ils avaient, avant tout, le souci de reproduire la mise en scène et le costume traditionnels. Leur œuvre paraît plus documentaire que fantaisiste. Parfois même, sciemment ou non, ils semblent avoir donné à un personnage les traits de l'acteur ou de l'actrice qui le jouaient. A la page 86, on reconnaîtrait volontiers Marthe Brandès dans *Le Pain de ménage* qu'elle fit triompher avec Guitry, si l'on n'avait pas la surprise de la retrouver hors de propos dans l'Honorine de *Monsieur Vernet* (1).

Les illustrations de M. Dudouyt sont certainement les mieux venues.

Le décor de *Poil de Carotte* (2) est conforme aux indications de l'auteur, et Poil de Carotte est bien le « pierrot famélique » voulu par Renard. On peut cependant noter dans l'interprétation du dessinateur, une tendance à augmenter notre pitié pour l'enfant en l'habillant de loques, principalement sur la couverture.

(1) p. 30.

(2) p. 7.

C'est le procédé, pourtant assez grossier, dont usait Suzanne Després. Nous le retrouverons encore plus accusé dans l'œuvre de certains illustrateurs du livre. Ici, il est excusable et s'autorise de Renard lui-même, qui écrit : « Poil de Carotte est habillé maigrement. Il « use les effets que son frère Félix a déjà usés... un « pantalon de toile grise trop court, des chaussons de « lisière... ». Le théâtre demandait ce grossissement. Le livre s'en passe. La détresse de Poil de Carotte y est tout intérieure. Ce n'est pas la moindre supériorité du livre sur la pièce.

Les attitudes des personnages sont excellentes (1). Madame Lepic ne fait qu'un avec le mur (2), « plein de « ses yeux et de ses oreilles » (3) disait Renard ; et le dessin de la page 18 ferait croire que l'auteur avait lu les notes où Renard, dans le manuscrit de 1899, évoque l'allure de ses personnages, et en particulier de M. Lepic : « allure lente et un peu lourde du chasseur... « Il parle en marchant, de sorte que Poil de Carotte « est obligé de le suivre pour l'entendre et quelquefois « de le faire répéter... les mains derrière le dos... Ne « regarde pas les gens auxquels il parle — regarde à « la dérobée, et alors le regard est très aigu... » (4). M. Dudouyt avait sans doute vu jouer Antoine : c'était voir M. Lepic.

(1) Voir p. 12, 14, 15, 18, 19.

(2) p. 12.

(3) J. p. 814.

(4) Manuscrit de 1899. Collection Doucet. Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Dans *La Bigote*, le dessinateur, comme l'auteur, reprend ses personnages, et montre les mêmes qualités. Il reproduit très fidèlement le décor de la grande salle où se passent les deux actes, avec ses fenêtres à petits carreaux, la vaste cheminée, les poutres au plafond, l'armoire, l'horloge, et le porte-fusils de M. Lepic. Cependant, je m'étonne qu'il ait cru bon de nous montrer « M. le conseiller général Perrault » (1) et « la petite « Louise Colin, servante à Prémery » (2), dont parlent incidemment les acteurs, mais qui ne jouent aucun rôle dans la pièce. On peut également être surpris par l'allure de cathédrale que prend l'église d'un « village du Morvan » (3).

Mais le « mouvement » dans ces illustrations est toujours très juste, tel celui du dessin qui nous montre la famille Lepic à table : chacun pour soi, et madame Lepic pour *son* Félix (4).

Des trois autres pièces, il vaudrait mieux ne pas voir les illustrations.

Celles du *Plaisir de rompre* évoquent bien le décor intime et mélancolique de cette rupture, mais la coiffure de Blanche, qui a parfois l'air d'une grande jeune fille (5) change à chaque figure (6), et la moustache de Maurice, dont les gestes sont gauches, semble vraiment

(1) p. 95.

(2) p. 99.

(3) p. 92, 95, 119.

(4) p. 93.

(5) p. 75.

(6) p. 74, 75, 76.

postiche et trop mal collée (1). C'était pousser un peu loin l'intention louable de représenter les acteurs plutôt que les personnages. La coiffure de Marthe est aussi mobile dans *Le Pain de ménage* que l'était celle de Blanche dans *Le Plaisir de rompre*. C'est tantôt celle de Madame Tallien (2), et tantôt celle de Marthe Brandès (3), tantôt une autre (4). On se demande pourquoi une barbe a subitement poussé au menton de Pierre (5) et si vraiment Lucien Guitry figurait un mouvement de lyrisme par une extension verticale du bras droit (6).

Les personnages de *Monsieur Vernet* sont aussi mal représentés et ne correspondent pas mieux aux intentions de Renard.

Madame Vernet ressemble à Marthe, qui elle-méme ressemblait à Blanche. Monsieur Vernet est un peu maigre. Il est impossible qu'Honorine ait vu naître Madame Vernet : on lui donne entre vingt et vingt-cinq ans. Il est vrai que Madame Vernet semble être une écolière de dix-huit ans (7), et Henri un lycéen de seize (8). Après ces constatations, il est superflu de se demander pourquoi le dessinateur place ses personnages dans un intérieur (9) alors que l'acte entier se passe sur une terrasse au bord de la mer. Les dessins de cette collection sont d'ailleurs d'une gaucherie générale qui nous dispense d'insister.

(1) p. 74.
(2) p. 87.
(3) p. 86.
(4) p. 80, 83, 89.
(5) p. 89.
(6) p. 87.
(7) p. 31.
(8) p. 31 et 47.
(9) p. 54.

Les livres illustrés

Les Roses.

MAZEROLLE.

Cette plaquette de vers, extrêmement difficile à consulter aujourd'hui, ne se trouve pas à la Bibliothèque Nationale ; mais l'édition Bernouard des *Œuvres complètes* nous donne du frontispice dessiné par Mazerolle une description suffisamment expressive pour nous permettre de constater le parfait accord de l'œuvre faussement poétique du jeune littérateur qu'était alors Renard et de celle du peintre :

« Une composition de Mazerolle assez compliquée « et dans le goût « des années quatre-vingt », orne la « page qui suit le titre et représente une jeune femme « au milieu de gerbes et de guirlandes. Un amour à « gauche semble la contempler, tandis qu'un second, « sur des nuées, cherche à la couronner de roses.

« Comme gravée dans la pierre, une inscription rap- « pelle que les Roses ont été récitées par la Comé- « dienne... (1).

« La couverture était bleu tendre (2) ».

Jules Renard se montrait satisfait de cette présentation (3), et cette satisfaction semble précieuse. Elle souligne le « faux départ » (4) de l'auteur, qui suivait doci-

(1) Madame Daniele Davyle, de la Comédie Française.

(2) D. lit. p. 268.

(3) « On a fait (un peintre du meilleur cru) une gravure « assez réussie des *Roses* ». Cor. I p. 46.

(4) Voir notre thèse principale. Chapitre I.

lement son temps avant de se chercher et de se trouver lui-même.

L'Ecornifleur.

HUARD.

Du point de vue auquel nous nous sommes placés, les dessins de Huard me semblent excellents. D'une part, ils illustrent toujours une phrase précise du roman, nous montrent, par exemple, la valise d'Henri sur ses pieds (1), ou Monsieur Vernet piquant « sa canne, com- « me pour jalonner ses paroles » (2).

Mais c'est là leur moindre mérite (3). Le dessinateur a su trouver le physique et l'allure qui convenaient à chacun des personnages du romancier. Huard était d'ailleurs bien préparé à cette collaboration. Déjà dans *Le Rire*, en 1896, il dessinait de petits bourgeois qui appartenaient au même milieu que ceux qu'a peints Jules Renard, et tout à fait dans la même atmosphère, dans le même esprit que Renard, témoin la réflexion qu'il prête à ses *Voisins de Campagne :* (4) « — Si on pouvait avoir « du cerfeuil, crois-tu que les Dubourg seraient « vexés ! ». Ne croirait-on pas entendre parler dans les *Coquecigrues*, M. ou Mme Bornet (5) ? D'autre part, l'action de *L'Ecornifleur* se déroule en partie au bord

(1) p. 40.

(2) p. 142.

(3) Comme l'est aussi celui d'évoquer, par le haut de forme du poète parasite et sa barbiche, par les robes et les chapeaux de Madame Vernet et par les costumes de plage, l'atmosphère 1900.

(4) 22 Août 1896.

(5) Coq. p. 42 et suiv.

de la mer, et dans *Le Rire* du 29 Août et du 12 Septembre 1896, Huard évoquait la mer, et une promenade en barque comme il y en a une dans le roman qu'il devait illustrer. On a donc été bien avisé de s'adresser à lui quand il s'agissait précisément de montrer, dans *L'Ecornifleur*, des bourgeois au bord de la mer.

Son M. Vernet est bien tel que l'a dépeint Renard : « Un peu raide et lourde, convenablement vêtu... », ce sont bien ses paupières pesantes et ses yeux de porc (1) ; et c'est bien la Marguerite du roman : « une jeune fille « ordinaire... un gros enfant... un garçon en robe ! Ah ! « ce n'est pas une demoiselle Mauperin » (2). Les dessins de Huard viennent appuyer le texte de Renard dans sa lutte contre la jeune fille des romans, conventionnellement rêveuse et alanguie (3).

Madame Vernet, dont « le cou puissant » s'élargit à souhait (4) n'est peut-être pas assez élégante. Elle l'est beaucoup moins que ne l'était la véritable Madame Vernet (5), et qu'elle ne l'est lorsqu'on a le plaisir de la voir, à la Comédie-Française, incarnée en Madame Dussane.

Mais le personnage principal, l'écornifleur, est particulièrement bien rendu. Maigre, long et barbu, ou plutôt barbichu, comme le Jehan Rictus de Steinlen dans

(1) p. 1, 119, 181.

(2) p. 100.

(3) Voir notre thèse principale : chapitre second : *Une littérature contre la « littérature »*.

(4) p. 193, 22.
Voir J. p. 140 : « Elle ressemble à une boule ».

(5) « Toujours coquette, mise à la dernière mode ». J. p. 140.

les *Soliloques du pauvre*, il est physiquement ce jeune homme triste et pâle qui en a « vu de rudes » et qui oublie parfois de dîner (1), qui oublie « volontairement ». Et son attitude est celle du parasite honteux, toujours sur ses gardes, même dans ses audaces, à l'allure rasante, défiante, redoutant la gaffe, flairant la catastrophe, qui le feront mettre à la porte du nid douillet où il s'installe (2). Il faut regretter que sur la couverture du livre, dans les éditions Albin Michel, le couple Cruz ait usurpé la place d'honneur qui revenait de droit à l'Ecornifleur (3).

VOGEL.

Quant à l'édition illustrée par Vogel, voici ce qu'en pensait Jules Renard :

« Je viens de voir l'horreur qu'est la couverture de « *L'Ecornifleur*. D'où sort ce jeune homme gras ? « Quand on pense que tous les lecteurs interprètent un « livre avec cette exactitude » (4). On ne peut que répéter les paroles de Renard, en ajoutant que le reste répond à la couverture.

Les personnages se ressemblent à peine d'une page à l'autre. L'illustrateur a donné à Monsieur Henri tantôt la tête de Paul Adam, tantôt celle d'Antoine, tantôt celle de M. Robert de Flers. Il semble d'ailleurs n'avoir pas lu le livre de très près.

A la page 11, Henri, qui boit son café, en tenant d'ailleurs la tasse comme un verre, ne devrait pas être

(1) p. 11.

(2) p. 103, 142.

(3) Et qu'il occupait dans l'édition Ollendorff de 1904.

(4) Cor. II, p. 197.

vers, luxueusement éditée aux frais de cette honorable famille que j'ai « quittée ». J'en ai toujours un exemplaire sur moi. C'est un en-cas préparé pour liaison immédiate. M. Vernet l'ouvre, sans un mot. La dédicace est flatteuse, l'hommage empressé. Et puis il possède maintenant, pour la première fois de sa vie, une chose imprimée qu'il n'a pas achetée. Il m'offre, en échange, une invitation à venir prendre le café, sans cérémonie, dimanche prochain, vers une heure. Mme Vernet y compte fort. On m'attendra.

Notre poignée de main est interminable, se resserre le long des banquettes, tient encore sur la plate-forme, sur le marchepied, entre les rails.

L'Ecornifleur. dessin de Huard.

à table, ni avoir une serviette au cou, puisqu'il a été invité « à venir prendre le café » (1).

A la page 75, les rôles sont intervertis : « Quand je « cherche ses lèvres, dit Henri, elle me donne sa joue ». Or, sur le dessin, c'est elle qui cherche à l'embrasser, et lui qui détourne la tête.

Tenons-nous en donc au jugement sévère de Renard.

La Lanterne sourde. Coquecigrues.

Le Meilleur.

Pour ces deux ouvrages, réunis par l'éditeur, M. G. Le Meilleur a dessiné et gravé vingt-cinq bois qui me semblent d'un intérêt inégal.

L'idée d'illustrer un de ces titres en dessinant une sorte de conspirateur ou de Fantomas, coiffé d'un feutre à larges bords, enveloppé d'un macfarlane et projetant la lumière de sa « lanterne sourde » sur un couple enlacé ne me semble pas d'un goût très heureux.

Par contre, celle d'employer le bois et ses violents contrastes de blanc et noir était excellente pour commenter des *Coquecigrues*, titre étrange, cocasse et fantomatique.

De ce mot charmant et vieilli, le sens n'est guère plus précis que l'orthographe. Mais une lettre de Madame de Sévigné le commente pour nous d'une manière admirable.

« L'autre jour », raconte-t-elle à sa fille, « on vint « me dire : « Madame, il fait chaud dans le mail, il n'y a

(1) p. 13.

« pas un brin de vent ; la lune y fait des effets les plus « plaisants du monde ». Je ne pus résister à la tenta- « tion... Je vais dans ce mail, dont l'air est comme celui « de ma chambre ; je trouve mille *coquecigrues*, des « moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises « et blanches, du linge jeté par-ci par-là, des hommes « noirs, d'autres ensevelis tout droits contre des arbres, « de petits hommes cachés, qui ne montraient que la « tête, des prêtres qui n'osaient approcher.. » (1).

Comme on le voit, les mots choisis par Madame de Sévigné : « ... moines *blancs* et *noirs*... religieuses « grises et *blanches*... *linge*... hommes *noirs*... *prê-* « *tres*... » évoquent d'hallucinants effets de blanc et de noir tout à fait analogues à ceux qu'a obtenus par ses bois M. Le Meilleur. Dans *La cave de Bîme* en particulier, la veillée au clair de lune est d'un bel effet et répond très exactement au côté un peu fantastique du conte de Renard.

Parfois le texte est commenté d'une façon exacte et précise : le vieillard à la tête branlante écarte « les bat- « tants de la fenêtre » ; ses souliers sont cirés, et son pantalon, clair (2). Eugénie est laide à souhait (3). Avril assis « s'enveloppe la tête d'un mouchoir parfumé (4) ».

Mais la plupart des gravures sont en désaccord avec le texte : Le chêne de Renard est « isolé au milieu

(1) *Lettres de Madame de Sévigné.* Edition des grands écrivains de la France. Paris. Hachette. 1862. Tome VI, p. 452 et 453.

(2) p. 7.

(3) p. 99.

(4) p. 163.

— J'aime mieux la lune que le soleil ! dit une femme.

Tous, fiers de pouvoir la fixer, lui sourirent, tranquillisés. Ils ne lui posèrent pas de questions. Ils la contemplaient, malgré les progrès de la

Coquecigrues. Bois de Le Meilleur. Ollendorff. éd.

« d'un champ » ; celui de M. Le Meilleur est au bord d'une route. Et Pyrame est assis au lieu d'être « en « arrêt d'étonnement » (1). L'attitude de Bonne-Amie est à l'opposé de celle que lui prête Renard (2). A la page 127, le paysage devrait être de neige. La tête de Pajol (3) devrait toucher aux poutres. Ce sont des cigarettes, — les éternelles cigarettes du père de Renard, qui fut l'original de M. Castel et de M. Lepic, — et non une pipe, qui « brûlent » aux lèvres de M. Castel, « s'étei- « gnent et tombent, sans qu'il y touche » (4).

Le porche de l'église de Cervol semble un porche de cathédrale, et il est impossible que la mariée en sorte au bras de son père, comme l'indique M. Le Meilleur, puisque l'obstination du maire à ne pas l'embrasser fait rompre le mariage, et que les mariés « se démarient » *avant* d'être entrés à l'église (5). Double erreur de l'illustrateur.

Mais la gravure de la page 211 : *l'Araignée*, est un modèle d'inexactitude dans l'interprétation. Renard imagine qu'un poète étendu sur l'herbe a capturé un grillon qu'il a mis dans son chapeau. Le grillon, par habitude, gratte le crâne qu'il a sous les pattes, mais s'arrête soudain, comme ceux qui creusent une sape, car « de l'autre « côté » il a entendu remuer l'araignée que le poète a dans le plafond. D'après le texte, « le poète est *couché* « *à plat ventre* dans l'herbe ». Or, le dessin le montre

(1) p. 87.

(2) p. 119.

(3) p. 139.

(4) p. 197.

(5) p. 199.

debout ; et si le poète est debout, on ne peut comprendre l'image de Renard : *Ses « bras s'écartent d'eux-mêmes* et *nagent* vers l'horizon », qui n'a de sens que dans la position « couchée, à plat ventre » du nageur de brasse. On ne *nage* pas debout !

En outre, sur la même image, le poète brandit un livre qu'il ne devrait pas avoir, et n'a pas sur la tête l'indispensable chapeau où il a mis le grillon. Mais surtout l'araignée, grossie jusqu'aux dimensions d'un crabe, n'est nullement à sa place. Car lorsque le grillon, captif dans le chapeau, sur la tête du poète « pousse « une reconnaissance hardie, explore les ténèbres », essaie de creuser un trou, « soudain... cesse de gratter », et constate qu' « il ne s'est pas trompé », c'est *dans le cerveau* du poète, « de l'autre côté du plafond », que l'araignée s'est éveillée et répond en grattant elle aussi, et non pas *au-dessus*, suspendue par un fil comme l'épée de Damoclès.

Cet exemple me paraît décisif.

Poil de Carotte.

C'est, avec les *Histoires Naturelles*, celui des ouvrages de Renard qui a été le plus souvent illustré. Comme c'est aussi le plus célèbre, et que l'idée qu'on s'en fait d'ordinaire, faussée encore par le théâtre et par le film, est assez incomplète, nous insisterons quelque peu.

Nous avons essayé de montrer, dans notre thèse principale (1) qu'il y avait dans Poil de Carotte, non

(1) p. 66 et suiv., 115 et suiv.

seulement l'enfant martyr que tout le monde se rappelle, et que la pièce de Renard comme le film de M. Duvivier ont poussé au premier plan, mais aussi l'enfant aux mauvais instincts, sale, voleur, menteur, méchant, cruel, et l'enfant précoce, original, qui parfois connaît de bons moments, même dans sa famille.

La meilleure illustration du livre serait donc celle qui indiquerait toutes ces nuances dont le mélange complexe (Renard disait « déplaisant ») (1) est pourtant fort difficile à rendre par le dessin. On ne saurait en vouloir à ceux qui ont échoué puisque les actrices et les acteurs, malgré toutes les ressources de la mimique, des intonations, des silences, que leur offrent la scène et l'écran, y sont restés impuissants. Il est tellement plus simple et plus facile d'apitoyer le public sur un enfant malheureux ! Mais en accusant ainsi ce « côté » très « public » de Poil de Carotte, on appauvrit le caractère de l'enfant que fut Jules Renard.

STEINLEN.

L'édition de 1900 du *Vigneron dans sa vigne* porte : En préparation :

« *L'Ecornifleur*, édition illustrée par Henry Ba-
« taille ».

« *Poil de Carotte*, édition illustrée par Steinlen ».

Aucun de ces ouvrages n'a paru, mais on trouvera dans le *Gil Blas* deux dessins de Steinlen illustrant *Poil de Carotte : Sauf votre respect* et *Le Coffre-fort*.

(1) Cor. I, p. 170.

Dans le premier, Madame Lepic qui s'avance, l'assiette en mains, tout miel, cheveux tirés, vêtue de noir et boutonnée jusqu'au menton ; au chevet du lit, grand frère Félix, qui s'apprête à éclater de rire et chatouille en attendant sœur Ernestine ; celle-ci, qui sourit moins que son frère, les yeux baissés et les mains jointes, et Poil de Carotte qui « s'en doute », recule au fond de son lit et regarde en dessous l'assiette que tient sa mère, correspondent tout à fait aux intentions de Renard.

Dans le second, l'œil interrogateur de Poil de Carotte, l'air indécis de Mathilde « qui ferme presque ses « yeux gris de sournoise » illustrent à merveille les curiosités différentes des deux enfants. C'est l'éveil des sens, comme Renard a voulu le montrer. Ici, contrairement à ce que nous avons indiqué plus haut (1), le caractère habituel du *Gil Blas* a servi l'illustrateur, en l'engageant à montrer un aspect de l'enfant que l'on passe d'ordinaire sous silence.

Cependant, ces grandes pages de journal s'équilibrent mal avec les quelques lignes qu'elles commentent, et quelques détails de remplissage ajoutés par le dessinateur, le papier clair de la chambre et le baldaquin du lit dans le premier ; les poules, le tonneau, l'échelle dans le second, nous empêchent de trop regretter que Steinlen n'ait pas illustré tous les récits de *Poil de Carotte*, et nous font goûter davantage le petit format et la sobriété des dessins en noir et blanc de Félix Vallotton,

(1) p. 32 et suiv.

VALLOTTON.

Dans cette édition, chaque récit est précédé d'un dessin, et toute légende est inutile tant l'indication du dessin est nette. La phrase illustrée s'inscrit d'elle-même dans l'esprit du lecteur :

« — Le mieux est de se précipiter, au juger, vers « les poules... » (1)

« — Qu'est-ce que tu attends pour les tuer ? » (2)

« — Il s'abat entre les chenets... » (3)

« — S'étant d'abord assis sur un tas de crottes » (4).

« — Sous le regard froid de Madame Lepic, il s'ar- « rête court » (5).

Vallotton ne rend pas seulement le texte, il fait ressortir aussi le caractère des personnages, dont le groupement et les attitudes sont parfaites de justesse (6). Et le petit Poil de Carotte montre à chaque dessin, suivant la circonstance dans laquelle, et les personnes avec lesquelles il se trouve, un aspect nouveau de lui-même : Le voici dans l'eau, grelottant et peureux d'une peur qu'il n'avoue pas (7). Dégagé, faisant l'important, négligemment appuyé sur le dos d'une chaise contre la-

(1) p. 1.

(2) p. 5.

(3) p. 19.

(4) p. 29.

(5) p. 93.

(6) *La timbale, La Mie de pain, L'Hameçon, La Pioche, Réticence*, p. 55, 59, 243, 33, 93.

(7) *Le Bain*, p. 71.

quelle il se balance, on croit l'entendre dire à la nouvelle servante « dès qu'Agathe et lui se trouvent seuls « dans la cuisine : « Ça vous la coupe » (1). — Le voici résigné entre les mains de sœur Ernestine qui le peigne et fait la chasse aux poux (2), tirant avec autorité sur sa pipe en sucre pour faire plaisir à ses parents (3), buté, cadenassé devant sa mère qui devra renoncer à lui faire répéter sa phrase sur Brutus (4).

Vallotton se plaît à montrer plus particulièrement Poil de Carotte en contact avec madame Lepic. Cependant, il y a des exceptions. Dans *La Trompette*, il préfèrera illustrer la phrase finale longuement caressée par Renard, et dessiner « tout en haut de l'armoire, sur une « pile de linge blanc, roulée dans ses trois pompons « rouges et son drapeau à franges d'or, la trompette « de Poil de Carotte » attendant « qui souffle, impre- « nable, invisible, muette, comme celle du jugement « dernier » (5).

Mais ce sont avant tout la sobriété, la justesse, la force du trait qui égalent le dessinateur à l'écrivain et rendent leur union précieuse. Les petites dimensions de ces dessins les rapprochent déjà des scènes brèves et des phrases courtes de Renard. Comme il l'avait fait pour *Les Rassemblements* et pour ses compositions du *Rire*, Vallotton réussit à disposer, dans un format extrêmement réduit, de nombreux personnages. Tous ces

(1) *Le Programme*, p. 101.

(2) *Les poux*, p. 147.

(3) *Le jour de l'an*, p. 113.

(4) *Comme Brutus*, p. 155.

(5) p. 63 et 65.

Maman ! Honorine !

. . . . . .

Qu'est-ce qu'il veut encore. Poil de Carotte? Il va tout gâter. Par bonheur, sous le regard froid de madame Lepic, il s'arrête court.

Pourquoi dire à Honorine :

— C'est moi. Honorine !

Rien ne peut sauver la vieille. Elle n'y voit plus. elle n'y voit plus. Tant pis pour elle. Tôt ou tard elle devait céder. Un aveu de lui ne la peinerait que davantage. Qu'elle parte et que, loin de soupçonner Poil de Carotte elle s'imagine frappée par l'inévitable coup du sort.

« *sous le regard froid de Mme Lepic, il s'arrête court.* »

Dessin de Vallotton. Flammarion éd.

dessins, placés en vignette, ont les mêmes dimensions : huit centimètres sur six ; et cependant quatre personnages y tiennent à l'aise, ainsi que dans une page de Renard. Quelques mots, quelques traits, suffisent à ces deux artistes. C'est que tous deux retranchent sans pitié l'accessoire. Vallotton projette l'éclairage de sa « lan- « terne sourde » sur les seules parties intéressantes des personnages, qui sont découpés, ou plutôt coupés de la façon la plus saisissante. Tantôt ils n'ont pas de têtes. Dans *C'est le chien* (1), on ne voit, autour du malheureux Pyrame, que les jambes de Monsieur et Madame Lepic, leurs mains menaçantes qui tiennent, l'une un journal, l'autre des pincettes, et le pied en action de grand frère Félix. Dans *Mathilde* (2), Vallotton ne nous montre de Madame Lepic que le bras allongé, noir et sec, et la main qui tient la « rouette... prête à cingler », et dans *La mèche* (3), se détachant sur le noir de la commode, la main de grand frère Félix qui vient d'empoigner la carafe. Tantôt au contraire, et le plus souvent, ils n'ont pas de jambes. *Réticence*, *La Révolte*, *La pièce d'argent* (4) nous offrent des personnages dont l'attitude est si expressive qu'on n'a nul besoin de les apercevoir « en « pied ».

L'esprit n'est pas absent du livre de Vallotton. Par exemple, l'opposition est bien amusante entre *La mouche* et *En chasse*. Un tout petit Poil de Carotte et un énorme M. Lepic répondent à un tout petit M. Lepic et à un

(1) p. 9.

(2) p. 205.

(3) p. 67.

(4) p. 93, 273, 249.

énorme Poil de Carotte. C'est que dans *La mouche* (1) Poil de Carotte se cache pour boire le flacon d'eau-de-vie, et que dans *En chasse* (2) il se montre, tout fier de porter un carnier gonflé de lièvres et de perdrix. Composition subtile, mais psychologique.

Le meilleur de ces dessins est peut-être celui qui a paru dans un *Supplément* de *La Revue Blanche*. Il ne figure pas dans la collection de la Bibliothèque Nationale, mais *La Revue Encyclopédique* l'a reproduit (3), et la librairie Flammarion l'a utilisé pour la couverture de certaines éditions. Il représente les deux personnages principaux du livre : Poil de Carotte et Madame Lepic, et il montre ce qu'ils deviennent en présence l'un de l'autre. La mère et l'enfant sont assis sur un banc, côte à côte, mais on les sent étrangers, ennemis. Poil de Carotte est bien sage, et Madame Lepic tricote. Et le dialogue suivant s'engage :

« Madame Lepic. — Quoi ?

« Poil de Carotte. — Rien.

« Madame Lepic — Si, je t'en prie. Notre livre va-
« t-il un peu ? Quelle mine te fait Flammarion ?

« Poil de Carotte. — Une mine d'or.

« Madame Lepic. — Et la presse, le public, les amis?

« Poil de Carotte. — Je ne suis pas mécontent.
« On trouve ça neuf, drôle, écrit.

(1) p. 235.

(2) p. 229.

(3) Dans le numéro du 1er Avril 1895.

JULES RENARD

Poil de Carotte

PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, PRÈS L'ODÉON

« Madame Lepic. — Mon pauvre Poil ! Qu'est-ce « qu'on dira donc quand tu seras mort ? (1) »

Tel est le dialogue imaginé par Renard pour commenter le dessin de Vallotton, mais on pourrait en imaginer bien d'autres. Dans cette mère et ce fils qui se surveillent sans se regarder, obliquement, immobiles et défiants, Vallotton a su rendre sensible tout le drame intime du livre.

Poulbot.

En examinant les dessins de Poulbot, nous ne perdrons cependant pas de vue ceux de Vallotton. La composition et le caractère en sont tout différents. Il y aura donc intérêt à les rapprocher les uns des autres tout en les confrontant au texte de Renard.

Assurément, c'est grâce à l'édition illustrée par Poulbot que les noms de Poil de Carotte, de Jules Renard, et peut-être aussi de Poulbot, se répandirent dans le public. Le 6 Juillet 1908, Renard écrivait à Maurice Pottecher : « Le *Poil de Carotte* populaire qu'on « avait tiré à 50.000 exemplaires en est au 80e mille » (2). Ce livre doit sans doute beaucoup à l'illustrateur, plus qu'il ne doit à Vallotton, et plus que les *Histoires Naturelles* ne doivent à Lautrec. Le succès de l'édition pourrait faire croire qu'un accord parfait a été réalisé entre le texte et l'image. Cependant, parmi les causes de ce succès, il ne faut pas omettre la plus triviale : le bon

(1) Texte inédit en librairie.

(2) Cor. II, p. 194.

marché de l'édition, et en fait nous ne trouverons pas entre l'enfant de Poulbot et *Poil de Carotte* les analogies qui nous frappaient entre l'art de Vallotton et celui de Renard.

La première question qui se pose à un interprète de Poil de Carotte, qu'il s'agisse d'un artiste qui illustre le livre, d'une actrice qui compose son rôle ou d'un metteur en scène qui choisit un enfant, c'est celle de l'âge. Sur ce point, Renard ne nous renseigne pas d'une façon très précise, et du livre à la pièce, il a varié. Au théâtre, pour faciliter la tâche de l'actrice qui joue le rôle en travesti, et ne pas demander aux spectateurs un trop gros effort d'imagination, Renard lui a généreusement donné seize ans. Dans le livre, il nous dit, en passant, que Poil de Carotte a « l'âge où les autres communient » (1). A l'époque, ce devait être douze ans. Plus loin encore, dans une lettre, M. Lepic fait observer à son fils qu'il prépare sa première communion. Poil de Carotte semble donc avoir de douze à quatorze ans. Il faut bien se rappeler que ce livre n'est pas un roman, mais une suite de scènes d'enfance, écrites au hasard du souvenir ou de l'inspiration, sans aucun plan préconçu, sans le moindre souci d'unité. De sorte que, malgré l'arrangement postérieur auquel s'est très soigneusement livré Jules Renard (2), Poil de Carotte n'a pas « un » âge, mais différents âges, suivant les récits. L'interprète dispose donc d'une certaine latitude.

De tous les illustrateurs de Poil de Carotte, c'est, je crois, Poulbot qui l'a vu le plus jeune. Il lui a donné

(1) P. d. C. p. 14.

(2) Voir notre thèse principale, p. 362.

l'âge de tous ses « gosses », qui ont connu, surtout depuis la dernière guerre, tant de succès dans le public. Il paraît ainsi plus misérable, plus pitoyable d'être si jeune et sevré de caresses. C'est un premier moyen d'exciter notre pitié, et Poulbot n'a pas manqué de l'employer. Il a même un peu exagéré, et dans les premiers récits (1) on le prendrait pour un petit de « la maternelle » plutôt que pour un élève de sixième ou de cinquième. De plus, les gamins de Poulbot, par l'allure comme par leur esprit, sont enfants de la Butte, et il y a bien loin du petit paysan nivernais, rêveur et têtu, aux petits « gosses » éveillés et gouailleurs des pentes de Montmartre.

Les dessins de Poulbot sont beaucoup plus nombreux que ceux de Vallotton ; mais alors que Vallotton, composant minutieusement des groupes, et disposant savamment les blancs et les noirs, faisait tenir dans un tout petit rectangle les acteurs essentiels à chaque scène, Poulbot, dans ses compositions qui remplissent souvent tout entières les grandes pages de la Nouvelle collection illustrée, isole le plus souvent un personnage du récit. Pour : *C'est le chien*, par exemple, tandis que Vallotton groupait en un seul tableau la famille excitée contre Pyrame, Poulbot nous montre d'un côté le chien collé au paillasson (2), de l'autre Poil de Carotte blotti derrière la porte (3). Pour *La Pioche*, nous avons, sur une page, Poil de Carotte qui « fait la sienne tout seul » (4) et sur l'autre Poil de Carotte « le front bandé d'un

(1) p. 5, 8, 10, 13...

(2) p. 9.

(3) p. 8.

(4) p. 16.

« linge » (1), alors que Vallotton, évoquant beaucoup mieux l'esprit du petit drame et épousant les intentions rancunières de Renard, réunissait autour de grand frère Félix étendu sur le lit, la famille « appréhensive », debout, sur la pointe du pied, et laissait dans son coin, le front bandé, un Poil de Carotte oublié.

Si nous étudions l'un après l'autre quelques-uns des textes illustrés par Vallotton et par Poulbot, nous constatons en effet que dans le choix du moment, Vallotton se montre presque toujours supérieur, et dégage le sens et l'intérêt psychologique du récit, alors que Poulbot se divertit à quelque détail d'importance secondaire.

Pour illustrer *Sauf votre respect*, Steinlen et Vallotton avaient choisi tous les deux le même passage, le point culminant de la scène, celui où Madame Lepic, grand frère Félix et sœur Ernestine, groupés autour du lit où Poil de Carotte s'est oublié, attendent la réaction du pauvre petit avalant la première gorgée de la soupe pédagogiquement assaisonnée par sa mère. Peut-être par scrupule, dans le souci de ne pas répéter ses devanciers, Poulbot consacre une page à montrer Poil de Carotte « commodément installé contre une « borne » (2), circonstance accessoire.

De même dans *Le Cauchemar*, autre petit drame nocturne, Poulbot représente Poil de Carotte avant le coucher, quittant ses souliers sur la descente de lit, perdu, point minuscule, dans la grande chambre, « gla- « ciale même en Août » (3) ; quand Vallotton va droit a l'essentiel et montre, dans le même lit, Poil de Carotte, « du front, des genoux poussant le mur, comme s'il

(1) p. 17.

(2) p. 11.

(3) p. 10.

« voulait l'abattre, les mains plaquées sur ses fesses « pour parer le pinçon », et Madame Lepic qui guette « le premier appel des vibrations sonores » (1).

Plus loin, par une antithèse expressive, et pour souligner les repos que sont, dans la vie de Poil de Carotte, les séjours qu'il fait chez son parrain, Vallotton dessine les deux amis dormant côte à côte, et nous invite, par une disposition toute semblable dans un même lit, à rapprocher ce sommeil confiant de celui que Poil de Carotte devait renoncer à goûter près de sa mère. Cette fois, au lieu de la tête anguleuse de madame Lepic, la tête ronde du parrain qui se penche affectueusement au-dessus de son « canard », et l'œil de Poil de Carotte suffisent à exprimer la tendresse, la sécurité, la détente (2).

Les trois dessins de Poulbot correspondant chacun à une scène du *Pot* laissent échapper aussi le moment principal qu'avait illustré Vallotton et que reprendra Roubille, celui où Poil de Carotte « s'abat entre les chenets ».

Dans *Le Programme*, où Vallotton faisait si joliment faire à Poil de Carotte l'important devant la nouvelle bonne pour qu'elle le prenne au sérieux (3), Poulbot le fait descendre à la cave, ce qui n'est qu'un point du *Programme* (4), (mais ce qui attire sur lui la pitié), au lieu d'éclairer son caractère. Vallotton cherche à

(1) p. 13.

(2) p. 195 et 13.

(3) p. 101.

(4) p. 41.

rendre l'âme des personnages et, par leurs gestes, par leur attitude, nous fait deviner ce qui se passe en eux. Poulbot s'arrête au détail pittoresque, mais sans valeur psychologique.

Le texte qui suit *Le Programme*, *L'Aveugle*, va nous en être un nouveau témoignage. Que faut-il faire ressortir dans ce récit ? L'habileté tactique et la méchanceté de madame Lepic. En bonne ménagère, qui souffre à voir salir sa cuisine, la grande pièce où tout le monde se tient l'hiver, depuis l'instant où le mendiant est entré, apportant avec ses sabots une neige boueuse qui bientôt forme une mare, madame Lepic n'a qu'un objectif : se débarrasser au plus vite de « papa Tissier ». Or, tandis que Poulbot nous présente — au lieu de madame Lepic — un aveugle qui semble marcher sur un trottoir dans une rue de Londres, et au bas de la page suivante, Poil de Carotte qui regarde la mare (1), Vallotton, dans son petit rectangle de rigueur, nous montre l'aveugle — qui ressemble bien plus que celui de Poulbot à un aveugle de village —, conduit, pincé et mis à la porte par madame Lepic, qui est ici le personnage essentiel, cependant que Poil de Carotte, ici simple amateur d'événements, utilise au mieux les circonstances et « fait signe à l'eau « sale de couler vers lui » (2).

Et que dire devant les illustrations de Poulbot pour *La Révolte ?* Au lieu de mettre face à face le fils enfin décidé et la mère stupéfaite, Poulbot s'attarde à dessi-

(1) p. 42 et 43.

(2) p. 107.

ner « les rares passants » d'une part (1), et de l'autre M. Lepic qui « tourne le dos » (2), c'est-à-dire de simples figurants, substitués aux protagonistes de cette « scène à faire ».

L'examen comparé de la plupart des dessins de Vallotton et de Poulbot nous conduirait à des constatations analogues. Les nécessités de l'édition expliquent sans doute le grand nombre, les dimensions des illustrations de Poulbot, et, par là même, la présence de détails superflus. La prose condensée de Renard ne suffisait pas à faire un volume de la Nouvelle collection illustrée. C'est pour remplir les pages que Poulbot introduit, dans *La Carabine*, le paysan rencontré par les deux frères (3), dans *Le Jour de l'An*, les gamins qui secouent le loquet (4), dans *Les joues rouges*, le garçon courbé sous la malle de Violone, sans omettre les cinq doigts du tout petit marqués sur le tablier blanc (5), et dans *La Pièce*, le jardinier qui n'y joue aucun rôle (6).

Poulbot cherche à tel point le détail pittoresque qu'il n'hésite pas à en ajouter s'il ne s'en trouve point dans le texte de Jules Renard. Sur le pupitre de Poil de Carotte, à l'institution Saint-Marc, il place une cocotte en papier et un dictionnaire Quicherat (7). Dans le placard où Poil de Carotte se dit que « tout le monde

(1) p. 93.
(2) p. 94.
(3) p. 19.
(4) p. 44.
(5) p. 54.
(6) p. 88.
(7) p. 60.

ne peut pas être orphelin », Poulbot dispose deux rangées de pots de confitures, une araignée — dont la présence est bien peu vraisemblable dans un placard tenu par madame Lepic — et une souricière parfaitement superflues (1). Dans *Les idées personnelles*, pour lesquelles Vallotton, par un bel effet de clair-obscur auquel l'invitait « la cheminée où brûle une souche avec ses racines », avait dessiné Poil de Carotte développant auprès de son père goguenard et de sa sœur étonnée ses « idées personnelles » (2), Poulbot va choisir : « les habits de toute la famille », et les bottines « en ordre... sur la planche » (3). Aussi, n'est-il pas surprenant que, malgré l'abondance des illustrations, deux textes du livre : *Comme Brutus* et *La tempête de feuilles*, n'aient rien inspiré à Poulbot. C'est que le premier, tout en dialogues, n'offre aucune possibilité descriptive, et que le second n'est guère qu'un monologue intérieur de Poil de Carotte.

Cependant, Vallotton avait su profiter du premier texte pour nous faire comprendre les sentiments du petit bonhomme, regrettant d'avoir attiré l'attention, boudeur, obstiné, s'acharnant, autant par orgueil que par timidité, à ne pas répéter la phrase trop sonore qu'il a laissée s'échapper, glacé par l'œil de sa mère, tandis que M. Lepic, cause de l'incident, à demi détourné déjà, s'en désintéresse et s'éloigne (4). Et dans *La tempête de feuilles*, deux indications de Renard :

(1) p. 79.

(2) p. 263.

(3) p. 90.

(4) p. 155.

« les pommiers trapus secouent leurs pommes » et « c'est le noir orageux d'en haut, cette nuit silencieuse « au milieu du jour... qui épouvante Poil de Carotte », lui avaient suffi pour composer un paysage impressionnant (1).

En résumé, si grand que soit le nombre de ses dessins, Poulbot a généralement laissé de côté l'essentiel du récit pour s'attacher à de simples détails. Parfois, il a commis des inexactitudes. Ainsi, ce n'est pas *hors* du toiton, mais *dans* le toiton que le corps de Poil de Carotte devrait se dilater un peu (2).

Et pourtant son interprétation de *Poil de Carotte* n'est pas négligeable, et le succès de cette édition reste justifié. Bien que souvent superflus, les détails sont toujours pris sur le vif et traités dans la manière simple qui convient au livre. Les types de village sont bien observés ; les attitudes aussi naturelles qu'expressives. Il arrive même qu'il y ait dans l'œuvre de Poulbot, ainsi que dans les récits de Renard, une sorte de poésie voilée d'humour, comme celle que l'on goûte à voir, à la fin du livre, Poil de Carotte, dans le nuage de son rêve, « filer » sur un cheval de bois, loin de la famille qui n'a pas su lui donner le bonheur. C'est le même pessimisme tempéré par un sourire. Enfin, Poil de Carotte est au premier plan. Tandis que Vallotton le montrait en famille, et particulièrement aux prises avec sa mère, Poulbot l'isole le plus souvent. Il est toujours là, fourré dans un coin, comme dans la maison des Lepic. C'est le bon côté d'une erreur. Il faut savoir gré à Poulbot de l'avoir vulgarisé dans la bonne acception du terme

(1) p. 269.

(2) p. 63.

et d'avoir contribué pour une large part à faire connaître et aimer le petit bonhomme cher — et pour cause — à Jules Renard. Pour le grand public, Poil de Carotte est bien un peu aussi l'enfant de Poulbot.

Lobel-Riche.

Au contraire de la précédente, c'est à une édition de luxe qu'a collaboré M. Lobel-Riche en composant ses gravures à l'eau forte. Il a dû s'appliquer, et travailler longtemps à cet ouvrage édité par M. Romagnol pour la Collection des Dix. Mais ses efforts me semblent avoir passé à côté du but.

Si l'on considère le choix du moment illustré, la composition, les détails, il apparaît tout de suite que, pour de nombreuses illustrations, M. Lobel-Riche s'est tout simplement reporté à celles de Poulbot. La fréquence des rapprochements qu'on peut faire impose vite une certitude. Comme Poulbot, M. Lobel-Riche nous montre Poil de Carotte « commodément installé contre une borne », et tenant un papier dans ses mains (1). Les personnages de La *Timbale* sont disposés exactement comme ceux de Poulbot (2). Pour *L'Album de Poil de Carotte*, où trente petits instantanés s'offrent à l'illustration, M. Lobel-Riche est allé choisir le même détail que son devancier : Poil de Carotte piétinant de rage la casquette qu'il a jetée à terre (3).

(1) p. 19, et Poulbot p. 11.

(2) p. 53, et Poulbot p. 24.

(3) p. 268, et Poulbot p. 102.

Certes, un texte identique peut et même doit inspirer à deux artistes des compositions qui offrent une certaine ressemblance. Mais cette similitude (que l'on observe tout spécialement entre les dessins de M. Lobel-Riche et ceux de Poulbot) ne saurait aller jusqu'aux détails, surtout lorsque ces détails *ne sont pas indiqués par le texte* à illustrer. Or, dans *Les Têtards*, Jules Renard a simplement écrit : « Poil de « Carotte joue seul dans la cour, au milieu, afin que « Madame Lepic puisse le surveiller par la fenêtre, et « il s'exerce à jouer comme il faut... » (1). A quoi joue-t-il ? Libre à chacun de l'imaginer. Peut-être « à rien », comme dans *Les Poules*. On ne voit donc pas pourquoi M. Lobel-Riche ferait jouer Poil de Carotte aux billes, et plus exactement « au triangle », si Poulbot ne l'avait imaginé avant lui. La seule part d'invention de M. Lobel-Riche est d'avoir dessiné son triangle au-dessous de Rémy, et non de Poil de Carotte. Les pots de fleur disposés sur la fenêtre, et la barre de bois du volet, placée dans la même position oblique, viennent confirmer la première impression causée par le triangle (2).

L'imitation n'est pas forcément à proscrire. Elle se justifie lorsque l'artiste qui imite fait mieux que celui qu'il imite, et on ne saurait qu'approuver l'imitateur, s'il reprend un sujet pour le renouveler, mais non lorsqu'il se contente de reproduire des détails, par manque d'invention. Or, l'imitation de M. Lobel-Riche n'est nullement supérieure à l'original. Au contraire. Elle en reproduit les défauts, à l'exclusion des qualités.

(1) P. de C. p. 109.

(2) p. 203, et Poulbot p. 77.

D'abord, M. Lobel-Riche a parfois été entraîné par l'exemple de Poulbot à illustrer un passage tout à fait insignifiant. Pour *Le Programme*, par exemple, qui offre tellement de possibilités que l'artiste n'avait que l'embarras du choix, il a repris simplement celui de Poulbot, et montré Poil de Carotte descendant à la cave ; mais pour nous impressionner davantage, il a donné à cette cave comme l'entrée caverneuse des égoûts de Paris, dans *Les Misérables* (1). Puis il reproduit certaines erreurs de Poulbot. Comme lui, dans *la Première bécasse*, il situe l'aventure en plaine, et non dans le sous-bois expressément indiqué par Renard (2). Il commet enfin la même maladresse constante d'isoler l'enfant, au lieu de le replacer, comme Vallotton et Jules Renard, dans sa famille. Poil de Carotte n'est pas seulement un portrait d'enfant, mais le tableau d'une famille. On l'oublierait à regarder ces illustrations. Et parfois l'isolement que nous signalons fausse complètement la nature du récit. Dans *Le Jour de l'An*, M. Lobel-Riche nous montre, à la suite de Poulbot, Poil de Carotte en train de tirer sur la pauvre pipe en sucre (3) qu'on lui a offerte, alors que sœur Ernestine a reçu « une poupée aussi haute qu'elle, plus haute, et grand « frère Félix une boîte de soldats en plomb prêts à se « battre » (4). Mais, s'il est isolé, son geste ne s'explique plus. C'est à la fois pour faire l'homme, pour montrer

(1) p. 97, et Poulbot p. 41.

(2) p. 221, et Poulbot p. 82.

(3) p. 107. Faut-il observer que les pipes en sucre sont toujours droites ?

(4) P. de C. p. 59.

qu'il sait fumer une pipe, et aussi parce qu'il a bon cœur, pour remercier ses parents, leur faire voir, malgré toute la différence qu'il y a entre les belles étrennes des autres et la sienne, qu'il s'amuse bien avec ce qu'on lui a donné, que Poil de Carotte « se cambre » et lance « jusqu'au ciel, une énorme bouffée... en présence de ses « parents, sous les regards envieux (mais on ne peut pas « tout avoir !) de grand frère Félix et de sœur Ernes- « tine » (1). Poil de Carotte, orgueilleux, voit qu'il est moins bien traité qu'eux, mais il ne veut pas que ce soit dit, et feint d'avoir été gâté plus qu'eux. (C'est ainsi que, condamné par madame Lepic à fermer les poules tous les soirs, il s'en vantait à Agathe comme d'une faveur). Avec quelle maîtrise Vallotton avait indiqué cela, groupant tous les personnages, n'oubliant aucun des détails qui donnent à la scène toute son ironie ! Rien de tel avec le portrait de M. Lobel-Riche.

D'autre part, le physique des personnages ne répond guère à ce qu'on attend. Monsieur Lepic, par son léger embonpoint et son impériale, rappelle irrésistiblement l'empereur Napoléon III (2) et madame Lepic, tantôt Marie-Antoinette, dessinée par David (3), et tantôt la dame aux Camélias (4). Poil de Carotte est un peu gras pour un « pierrot lymphatique et grêle » (5). A la page 112, on le pendrait pour un lycéen qui part avec son cartable, et non pour un écolier qui rentre en pension

(1) P. de C. p. 60.

(2) p. 60.

(3) p. 112.

(4) p. 22.

(5) p. 67.

avec une valise. De plus, la scène doit se passer en plein air, et non sur un palier. Lorsqu'il porte la carabine (1), il a l'air d'un mobile de 1870 marchant à l'ennemi, et on comprend que grand frère Félix la lui arrache, car Poil de Carotte regarde du côté opposé à celui où sont les moineaux. Poulbot était plus simple et plus naturel. A la page 136, « blème petite bête « mauvaise en cage », d'après le texte, Poil de Carotte a, sur la gravure, un bon sourire d'enfant sage qui s'amuse « comme il faut » ; et à la page 160, on croit voir un mécanicien allongé sous une voiture en panne.

Je sais bien qu'il y a des parties de comédien dans Poil de Carotte, comme il y en a chez sa mère ; tout de même les attitudes et les gestes des personnages, et surtout de l'enfant, sont, la plupart du temps, beaucoup trop étudiés. Pour exprimer la surprise et l'horreur, M. Lobel-Riche ne manque pas de faire mettre à son personnage une main sur la bouche (2) ; pour l'embarras, une main dans les cheveux (3), ou un doigt dans la bouche (4) ; pour la méditation, les doigts sur les oreilles (5); et pour la réflexion, un doigt de la main droite dans la bouche, la main gauche grattant la tête (6). Vallotton avait une autre façon de faire exprimer à Poil de Carotte, important et bavard, très à l'aise parce que sa mère n'est pas là, ses « idées personnelles ». Celle de M. Lobel-Riche sent le mauvais théâtre, l'emphase déclamatoire. Rien n'est plus éloigné du style de Renard.

(1) p. 35.
(2) p. 9.
(3) p. 13, 17, 32, 152.
(4) p. 22 et 83.
(5) p. 208 et 225.
(6) p. 242.

M. Lobel-Riche a voulu trop bien faire, et, quoi qu'en ait dit Léon Bloy, il arrive que le mieux soit l'ennemi du bien. Sa manière est à la fois léchée et gauche, à tel point que certains dessins deviennent incompréhensibles. Poil de Carotte dans son toiton a l'air de regarder dans une cheminée (1), et dans *Le Mot de la fin*, on dirait qu'il menace son père (2).

Mais ce qui choque le plus, c'est que le commentateur cherche à attirer notre pitié sur Poil de Carotte par des procédés tout à fait étrangers à la volonté de Renard. Poil de Carotte n'est pas un enfant négligé, abandonné. Du moins, il ne l'est que « moralement ». Matériellement, au contraire, madame Lepic s'occuperait plutôt trop de lui — et c'est bien là son malheur. On lui fait sa raie, on lui noue sa cravate, on ne veut pas qu'il se salisse, et sa mère lève les bras au ciel parce que, « vu de face, il montre les taches d'une veste « qu'il étrenne aujourd'hui, et vu de dos son pantalon « déchiré » (3).

M. Lobel-Riche a fait de Poil de Carotte un enfant-martyr, par une erreur d'interprétation assez répandue. Il nous le montre débraillé (4), avec une culotte déboutonnée et trop grande (5), — alors qu'elle devrait être trop courte, puisque Poil de Carotte « use les effets que son frère Félix a déjà usés » (6) — les manches déchirées (7), ses chaussettes sur les

(1) p. 160.
(2) p. 258.
(3) p. 82.
(4) p. 9, 17, 97.
(5) p. 13, 97, 169.
(6) p. 155.
(7) p. 145, 231.

talons (1), ses souliers délacés (2), le fond de son chapeau crevé (3). On imagine ainsi un figurant de théâtre, un mendiant consciencieusement préparé à exciter notre compassion par ses loques.

Certainement, M. Lobel-Riche a cru ajouter ainsi à la misère de l'enfant, mais c'était inutile. La sobriété de Vallotton porte davantage.

Albert Guillaume.

La couverture dessinée pour la Select-collection est intelligemment composée, car elle montre l'isolement moral dans lequel s'enferment les membres de cette famille où le père tourne le dos à la mère, où chacun ne vit que pour soi, et où Poil de Carotte, au centre, fait une figure maussade de forçat résigné.

Pierre Falké.

Le Poil de Carotte de M. Falké est tout différent de celui qu'imaginaient MM. Lobel-Riche et Poulbot. Toujours bien soigné et propret, c'est un enfant sage, peut-être trop sage, dans un beau costume bleu (4). Dans leur contraste, les couvertures dessinées par Poulbot et par Falké résument chacune l'esprit général de l'illustration. Débraillé dans son uniforme de lycéen, les mains dans les poches (« Je finirai par te les cou- « dre », dit madame Lepic), les pantalons à mi-jambe,

(1) p. 43, 97.

(2) p. 97.

(3) p. 169.

(4) Comme celui de Poulbot, il nous semble un peu jeune.

les chaussettes tombantes, les cheveux en bataille, l'œil équivoque, le Poil de Carotte de Poulbot vient d'interrompre une partie de billes. Dans son complet bleu des dimanches, avec sa cravate lavallière et son grand col blanc, bien peigné et pommadé, celui de Falké semble poser devant un photographe d'art.

Reconnaissons cependant que la physionomie passive et un peu ahurie de l'enfant, les attitudes des personnages en général et celle de madame Lepic tout spécialement, sont aussi expressives que spirituelles (1), et qu'elles sont rendues avec simplicité et sobriété, dans les dimensions réduites que Renard imposait à ses commentateurs comme il se les imposait à lui-même. On a plaisir à regarder les compositions imaginées pour *La Pioche*, *La Marmite*, *La Mie de pain*, *Le Porte-plume*, *L'Hameçon*, etc...

Il arrive que le dessinateur ne respecte pas suffisamment le texte. (La chasse à la croule, nous l'avons déjà fait observer, ne peut avoir lieu en plein champ (2), mais seulement dans un bois, comme Renard, chasseur expérimenté, a pris soin de l'indiquer.) Parfois même, il s'en écarte délibérément. Pourquoi est-ce M. Lepic qui tient la carabine, et non ses fils ? (3) Pourquoi l'aveugle arpente-t-il la grand'route, au lieu d'être chez les Lepic ? (4)

Ces erreurs ne sont pas bien graves, mais il existe entre le texte et les illustrations un désaccord plus essen-

(1) p. 11, 15, 31, 34, 35, 52, 56, 163, 180, 215 pour Poil de Carotte ; 31, 197, 238 pour madame Lepic.

(2) p. 208. Erreur déjà commise par MM. Lobel-Riche et Poulbot.

(3) p. 37.

(4) p. 98. Erreur déjà commise par Poulbot.

tiel, qui vient des couleurs nombreuses et légères employées par le peintre. Vives, gaies, pimpantes, ces images sont extrêmement plaisantes, mais peu en harmonie avec le caractère sombre du livre. Les intérieurs de cette maison de demi-paysans sont aussi propres qu'une clinique et aussi clairs que les paysages. M. Falké aime à distraire notre œil en nous conduisant aussi souvent que possible sur les routes, en nous montrant les maisons et l'église du petit village que laisse deviner le livre (1). Influencé peut-être par les habitudes de certains photographes, il aime à placer au premier plan, démesurées, des herbes (2), des plantes (3), et plus volontiers encore, de grandes fleurs (4) comme les digitales qui viennent égayer le petit drame de *La Pioche* (5). Le géranium éclate aux fenêtres (6).

Il y a sans doute dans l'ouvrage de Renard des exceptions, des éclaircies qui justifient parfois M. Falké. *Le parrain* et *Mathilde*, les seules personnes qui aiment Poil de Carotte et lui apportent un peu de bonheur, sont d'une fraîcheur de coloris qui réjouit notre œil comme ils réjouissaient le cœur de Poil de Carotte. « Roulée dans ses trois pompons rouges et son drapeau « à franges d'or », *La Trompette* rivalise d'éclat avec le texte de Jules Renard. Mais pour la plupart des dessins, le tirage en noir eût été bien préférable. Il faut regretter, à notre point de vue, que l'édition courante

(1) p. 43, 45, 73, 86, 98, 106, 109, 193, 232, 245.
(2) p .153, 200.
(3) p. 185.
(4) p. 35, 37, 43, 91, 224, 251.
(5) p. 35.
(6) p. 11.

de ce beau volume ne contienne que l'état en couleurs. La suite en noir, limitée à 75 exemplaires, doit donner une impression toute différente, et beaucoup plus juste. Le coloris, au contraire, empêche de sentir l'amertume sous le comique apparent. L'ouvrage devient trop « agréable ». L'aération et la fantaisie générales de l'illustration se placent difficilement dans le texte concentré de Poil de Carotte.

MAURICE BERDON.

Le dernier en date des illustrateurs de *Poil de Carotte* est loin de provoquer une réflexion semblable, et son livre nous enseigne que la mesure est vraiment difficile à garder. Le réalisme, le pessimisme de Renard, qu'on ne sentait pas assez dans le commentaire de M. Falké, ont justement frappé M. Berdon, mais, pour les traduire, celui-ci, dans ses lithographies, a poussé les choses au noir et tiré du livre de Renard des caricatures grimaçantes.

Il faut reconnaître à M. Berdon le mérite de se séparer radicalement de tous ses devanciers. Mais il semble parfois qu'il ait voulu être original à tout prix et contre le texte. Ce n'est pas un bon point de départ pour illustrer Jules Renard. Comme Lautrec dans les *Histoires Naturelles*, M. Berdon a choisi dans *Poil de Carotte* un certain nombre de textes à illustrer. Mais pourquoi consacre-t-il quatre illustrations au texte qui a le moins d'importance, à *L'Album de Poil de Carotte*, bribes, notes que Renard a groupées tant bien que mal à la fin de son livre, et qu'on pourrait en distraire sans grand dommage ?

La lithographie qui précède la page de titre, et qui nous présente la famille au complet est assez heureuse.

Albert Guillaume avait eu la même idée. Poulbot et Falké avaient préféré montrer Poil de Carotte tout seul, évoquant ainsi sa solitude morale, et Vallotton l'avait placé à côté de sa mère, son ennemie et sa terreur constantes. Chacune de ces interprétations offre un sens et se justifie. M. Berdon a eu raison de faire à Poil de Carotte des oreilles très larges. Son amie Mathilde s'en moque et a « envie d'y mettre du sable pour faire « des pâtés » (1). Mais par ailleurs, il est souvent beaucoup trop libre avec le texte.

On peut se demander pourquoi Poil de Carotte tient un seau à la main et va au pas « fermer les poules », et ce que font les pigeons dans « le toiton aux poules » (2) ; pourquoi il est debout, et non « assis sur « un tas de crottes » au milieu des lapins, et pourquoi il a une bêche près de lui (3) ; pourquoi la carabine des enfants s'est changée en fusil à deux coups (4) ; pourquoi grand frère Félix ne repose pas sur son lit (5) ; pourquoi Poil de Carotte est uniformément habillé en lycéen, malgré certaines indications contraires de Renard (6) ; et pourquoi, lorsque Jules Renard nous montre dans *Les Poux* M. Lepic les mains derrière le dos, grand frère Félix accroupi et la cuvette par terre, M. Berdon fait lever un bras à M. Lepic, met grand

(1) P. de C. p. 146.

(2) p. 2.

(3) p. 20.

(4) p. 26.

(5) p. 22.

(6) « Leur costume simple est celui de tous les jours ». *La carabine.*

frère Félix debout et la cuvette sur les genoux de Poil de Carotte. Parfois, M. Berdon s'attarde à des détails oiseux. Il dispose dans le toiton une petite échelle, un seau, une boîte sur laquelle il assied un Poil de Carotte défaillant (1). Il arrive même, pour *L'Aveugle* et *Le Porte-plume* par exemple, qu'on cherche vainement un rapport entre le récit de Jules Renard et la composition de M. Berdon.

En outre, la plupart de ces lithographies, par la façon serrée dont sont groupés les personnages, par leur regard, par la fixité de leurs poses — affectant la raideur de ceux qui se sentent regardés même par le viseur d'un appareil photographique —, et par le décor dans lequel ils posent, se présentent comme des photographies, et comme des photographies de photographes, telles qu'en conservent les vieux albums de famille (2).

Or cette interprétation, qui pousse l'illustrateur à faire trop compact et trop noir, n'a sa raison d'être qu'à la page 209, pour *L'Album de Poil de Carotte*, illustré quatre fois. Partout ailleurs, elle est déplacée. Ainsi, Mathilde et Poil de Carotte figurent deux jeunes mariés — non pas dans le pré où Renard les avait placés, sous la conduite de grand frère Félix, maître de cérémonies —, mais dans le décor en carton d'un photographe spécialiste. Poil de Carotte tient sa casquette de lycéen comme un marié son haut-de-forme, avec l'allure gauche qu'on croirait de rigueur en cette cir-

(1) p. 124.

(2) p. 1, 90, 152, 166, 190, 208, 212, 220.

constance (1). C'est amusant, et c'est bien cela qu'a cherché M. Berdon, mais ce n'est pas cela qu'avait voulu Jules Renard. Sœur Ernestine entourant de ses bras Poil de Carotte, qui enlace à son tour les jambes de grand frère Félix (2), madame Lepic tenant une ombrelle (3), Poil de Carotte et son parrain, par deux fois (4), M. Lepic et Poil de Carotte partant en chasse (5), Poil de Carotte exposant à une partie de sa famille ses « idées personnelles » (6), posent devant un objectif imaginaire, sans la moindre raison.

Et puis, la déformation caricaturale est vraiment trop accentuée. La plupart des personnages ont des corps disproportionnés et des figures de cauchemar. Quelle idée fausse on se ferait du livre, si on le connaissait d'abord par ces illustrations, indépendamment du texte ! Les manches retroussées, les poings sur les hanches, on prendrait Honorine, la pauvre vieille infirme, pour une vigoureuse ogresse de foire sur le point d'avaler une pile d'assiettes (7), et M. Lepic, derrière sa bigote de femme (8), pour un diable qui lui glisse à l'oreille d'étranges propositions (9). Quant à Poil de Carotte, ce n'est plus seulement l'enfant martyr. Le des-

(1) p. 152.

(2) p. 22.

(3) p. 90.

(4) p. 136 et 142.

(5) p. 166.

(6) p. 190.

(7) p. 58.

(8) M. Berdon a montré davantage la bigote que la mère. Cependant, dans *Poil de Carotte*, la bigoterie de madame Lepic est à peine sensible.

(9) p. 78.

sinateur lui a donné un regard fixe, hébété (1), une tête monstrueuse d'idiot qui occupe le quart du corps (2), une allure de dégénéré (3).

Pour montrer comment d'excellentes intentions peuvent aller contre leur but, analysons *La Carabine* de Renard et le dessin de M. Berdon. M. Lepic a offert une carabine à ses fils. Il les engage à l'étrenner et à s'en servir chacun à leur tour. Au départ, généreusement, grand frère Félix cède à Poil de Carotte l'honneur de la porter. Après plusieurs occasions manquées, comme un moineau s'offre à bonne distance, grand frère Félix prend la carabine des mains de son frère hésitant, vise, tire et tue le moineau. Poil de Carotte boude un moment, mais les deux frères rentrent à la maison « raccommodés et triomphants, et M. Lepic, dès qu'il « les aperçoit, s'étonne :

« — Comment, Poil de Carotte, tu portes encore la carabine !

« Tu l'as donc portée tout le temps ?

« — Presque, dit Poil de Carotte ».

On voit la portée de l'histoire. Ce n'est qu'une petite déception d'enfant, une légère mésaventure comme il s'en produit chaque jour, même entre « deux frères « qui s'aiment ». M. Berdon, dans son désir d'exciter notre pitié, l'a complètement dénaturée. Il a choisi pour l'illustrer le moment du départ, ce qui n'était pas très heureux, et pour aller chasser le moineau, il a accablé le malheureux enfant de deux énormes carniers (alors

(1) p. 2, 50, 98, 124, 128.

(2) p. 2, 98.

(3) p. 2, 14, 50, 70, 98, 104, 124, 128, 136, 214.

que Renard fait dire à grand frère Félix : « Fourre-le « dans ta poche, gros bête... ») et d'un lourd fusil à deux coups, au lieu de la carabine Flobert 6 millimètres que M. Lepic vient de tirer de sa housse de serge verte. Il a pensé, par ce triple fardeau, rendre Poil de Carotte plus misérable, mais c'est au détriment de la vérité. Et c'est elle que cherchait Renard avant tout.

Il nous reste à signaler, dans un recueil de morceaux très mal choisis de l'œuvre de Renard (1), quatre textes empruntés à *Poil de Carotte*, illustrés par MM. Roubille et Ricardo Florès.

Des cinq petites aquarelles, assez justes de ton, d'attitudes et de couleurs, que M. Ricardo Florès a peintes pour ce livre, la meilleure me semble précisément celle qu'il a consacrée au *Coup de Théâtre* de Poil de Carotte. Il a choisi le moment où madame Lepic, « avocate » et comédienne consommées, déclare « Je « ne m'en mêle plus. Je me retire. Qu'un autre prenne « la parole et se charge de dompter la bête féroce. » Mais il n'a pas compris qu'elle dit cela en regardant le vide, à l'adresse de M. Lepic, et non pas au facteur et à la vieille qu'il a fait venir près du mur. De plus, sa madame Lepic a trop l'air d'une brave ménagère et Poil de Carotte assis par terre est vraiment trop petit pour que sa révolte soit émouvante et fasse « coup de « théâtre » (2).

Quant aux dessins à la plume de M. Roubille, ils

(1) *Petites gens, petites choses.*

(2) p. 13.

sont vraiment réussis, en particulier celui du *Pot* (1), avec la grisaille de la nuit, les jambes maigres de Poil de Carotte, et les carreaux froids de sa chambre « nue « et solitaire » ; et celui du *Mot de la fin* (2), où l'enfant révolté qui « ferme le poing » et « menace le vil- « lage qui s'assoupit là-bas dans les ténèbres » est d'un « mouvement » très juste.

En résumé, si l'on entend « illustrer » dans son premier sens de : « mettre en lumière », Poil de Carotte ne l'a été que rarement. Bien des richesses demeurent dans l'ombre, et quelquefois l'essentiel.

« Maint joyau dort enseveli
« Dans les ténèbres et l'oubli
« Bien loin des pioches et des sondes ;

« Mainte fleur épanche à regret
« Son parfum doux comme un secret
« Dans les solitudes profondes.

Les « solitudes profondes » sont ici celles du texte. Quand on ne le dénature pas, on simplifie le caractère de Poil de Carotte. Mais nous avons eu à signaler aussi des trouvailles heureuses ; et, pour partielles qu'elles soient, les vues des différents illustrateurs de *Poil de Carotte* peuvent concourir à former une physionomie complète de ce petit bonhomme si complexe. Seuls peut-être les dessins de Vallotton, par leurs dimensions proportionnées au texte, la précision avec laquelle ils le commentent, la sobriété et la sûreté de leur trait, nous

(1) p. 7.
(2) p. 15.

procurent la joie d'une harmonie rare entre l'œuvre et son interprétation.

Histoires Naturelles.

VALLOTTON.

Vallotton, qui était, en 1896, comme le collaborateur attitré de Jules Renard, n'a pas illustré entièrement ces histoires. Elles lui ont inspiré seulement deux petits dessins, analogues aux silhouettes à la mode du XVIIIe siècle : *La Dinde* et *Le Cerf*, qui enrichissent la couverture et le dos de l'édition originale. La dinde « se pavane », se rengorge et marche à pas comptés, avec la dignité d'une dame de l'ancien régime ; mais le cerf surtout est précieux. Renard imagine qu'il rencontre un cerf, et le cerf s'enfuit : « Quel « dommage ! » lui crie Renard. « Je rêvais déjà que « nous faisions route ensemble. Moi, je t'offrais, de ma « main, les herbes que tu aimes, et toi, d'un pas de « promenade, tu portais mon fusil couché sur ta « ramure » (1). Le dessinateur a réalisé l'impossible rêve d'amitié formé par un poète plus sensible qu'on ne le croit. Et ainsi Vallotton a su marquer, en ces deux pages, ce qui fait le prix de l'œuvre de Renard : l'esprit, avec *La Dinde* ; la poésie voilée d'humour avec *Le Cerf*.

TOULOUSE-LAUTREC.

De 1899 à 1931, ont paru sept éditions illustrées des *Histoires Naturelles*.

(1) H. Nat. p. 48.

La première, la plus rare, la plus courte (1) et la plus belle, est celle qui le fut par Toulouse-Lautrec pour l'éditeur Floury (2).

La lecture de *Poil de Carotte* avait donné à Lautrec le désir de connaître Jules Renard, et leur ami commun Tristan Bernard avait conduit l'écrivain chez le peintre (3). A première vue on pourrait s'étonner qu'une sympathie se soit développée entre « le descen- « dant des comtes de Toulouse qui règnèrent sur « l'Albigeois et dont plusieurs épousèrent des prin- « cesses de sang royal » (4) et le fils de paysans, entre l'habitué des bars et des concerts pittoresques et bruyants, et le bourgeois rangé qui ne sortait guère. Mais on voit bien vite ce qui réunissait ces deux artistes, tous deux, l'un physiquement, l'autre moralement, des torturés, et tous deux acharnés au travail : une façon commune de voir et de rendre les choses sans pitié (5).

(1) Aucune édition des *Histoires Naturelles* n'offre les mêmes textes que les autres. Cela tient à la façon dont Renard composait ses livres. (Voir le chap. IV de notre thèse principale : Composition. p. 358 et suiv. — Aujourd'hui encore la même diversité se retrouve, suivant que les éditeurs reproduisent le texte des éditions Flammarion ou celui de l'édition Bernouard. Voir notre thèse principale : *Bibliographie*).

(2) Voir p. 25.

(3) J. p. 289, 291, etc...

(4) Paul de Lapparent. *Toulouse-Lautrec*. Rieder. 1927. p. 5.

(5) « L'optimisme n'est pas son fait... il a cherché la carica- « ture... et monsieur Nocq, me faisant admirer ces portraits « dont il est justement fier, me disait en souriant : « C'est « d'une malveillance complète. » De Lapparent. Ouv. cité, p. 13 et 24.

Car leur œuvre à tous deux est « dominée par la « passion intransigeante de la vérité (1).

Dès 1895, Lautrec eut l'idée d'illustrer quelques *Histoires Naturelles*. Le sujet, autant que l'auteur, était de nature à l'attirer. Comme Renard, il avait vécu longtemps à la campagne, dans l'Albigeois, et s'était toujours intéressé aux animaux. Son père en élevait dans son atelier (2), et modelait des statuettes de chevaux et de chiens (3). Avec un ami de son père, le peintre animalier Princeteau, Lautrec allait « souvent au cirque « et au Jardin des Plantes, observer et dessiner » (3). Ses premières aquarelles montraient des chevaux, des équipages (4). Une rentrée de chars au moment des vendanges lui a inspiré un croquis d'une vie admirable (5), et invitant des amis à venir chez lui boire une tasse de lait, il s'amusait à dessiner une vache engageante (6).

Mais Lautrec ne se contenta pas de ses souvenirs de jeunesse, et « passa de longues heures de travail au « Jardin des Plantes » (7). Il pensait d'abord se borner à une huitaine de lithographies (8). Finalement, il en composa vingt-deux, et dessina les deux dernières dans une maison de santé (9).

La plupart du temps, Lautrec, témoignant d'une in-

(1) Joyant. *Henri de Toulouse-Lautrec. Dessins. Estampes. Affiches.* Floury, 1927, p. 172.

(2) De Lapparent, ouv. cité, p. 6.

(3) Ibid. p. 7.

(4) Ibid. Pl. 1 et 2 et Joyant, ouv. cité, p. 4-5.

(5) De Lapparent, ouv. cité. Pl. 22.

(6) Ibid. Pl. 40.

(7) Fosca. *Lautrec.* Album Druet.

(8) J. p. 364.

(9) De Lapparent, ouv. cité, p. 45.

dépendance complète, n'a nullement cherché à commenter le texte de Jules Renard, dont il ne conserve aucune image, dont il ne narre aucune histoire. Sa *dinde* ne figure ni une coquette d'ancien régime jouant de l'éventail, ni une dame avec son ombrelle, et il a dédaigné l'effet facile que lui offrait « le pensionnat des dindes ». Ses *pintades* ni ne courent, ni ne se battent, ni ne se roulent à terre. Ses *canards* ne barbotent pas dans un « trou », mais s'ébattent sur un vaste étang, et *l'épervier*, au lieu d'être, comme dans le récit, « une « mouche, un grain de suie » qu'on croirait « pendu « au ciel par un fil » (1), est perché sur une branche à la hauteur de nos yeux. Par terre gît sa victime abandonnée. Ses trois *lapins* sont admirables de vie, et Lautrec s'est même diverti, dans le haut de la page, à donner à sa signature, en y ajoutant deux oreilles, l'apparence d'un quatrième lapin. Il ne s'est pas soucié un instant de retracer le petit drame de la mort de Legris.

Son *cheval* est plutôt celui sur lequel Cha-U-Kao faisait son entrée au Moulin Rouge (2), que celui qui promenait Renard en voiture. Son *chien* ressemble comme un frère à celui qui est assis sur une table de « la Souris », à Montmartre, rue Bréda, auprès de madame Palmyre (3). Lautrec n'a pas cherché le chien de campagne qui convenait. Son *âne* n'est pas celui qui « voiture, d'un petit pas sec et dru de fonctionnaire »,

(1) H. nat. p. 65.

(2) *Le Rire*, 15 Février 1896.

(3) Bibliothèque Nationale. Estampes. *Œuvre de Toulouse-Lautrec*. D. C. 260-4. Voir aussi le N° 5 : une femme et son chien aux oreilles cassées sur une banquette de café — ou le cheval et colley de M. R. — ou le chien placé par Lautrec aux pieds d'une amazone. C'est toujours le même chien.

le facteur Jacquot. Comme dans les chansons populaires, il s'en vient du moulin. Et *le cerf* n'est pas dans un bois. Il semble plutôt longer et flairer la grille d'un parc zoologique, pour prendre un morceau de pain dans la main d'un visiteur.

Le mérite de ces illustrations n'est donc point de s'adapter aux récits de Renard, dont elles nous écartent plutôt. Lautrec a simplement choisi pour objets d'étude les mêmes animaux que Renard, et nous les a montrés comme lui, Lautrec, les avait vus. Le *texte* des *Histoires Naturelles* n'a été pour lui qu'un *prétexte*, mais un prétexte à de petits chefs-d'œuvre. Et c'est par là que le dessinateur va rejoindre l'écrivain. *Le crapaud*, *la souris*, hors de toute anecdote, se détachent sur la page avec la netteté, la simplicité, le raccourci, la perfection d'une phrase de Renard, et justifient la comparaison que l'on a faite de l'un et de l'autre artiste avec les Japonais (1). Ils nous ont donné de véritables haï-kaïs.

Renard sentait tout cela, puisque, comparant ces dessins à ceux d'une édition illustrée de *Cyrano*, il notait : « C'est riche et banal. Les *Histoires Naturelles* « de Lautrec ont une autre allure » (2). Il faut en somme voir dans ce beau livre, que l'on considère à juste titre comme une des œuvres maîtresses de Lautrec et comme un des chefs-d'œuvre de l'illustration au XIXe siècle, un hommage à Jules Renard.

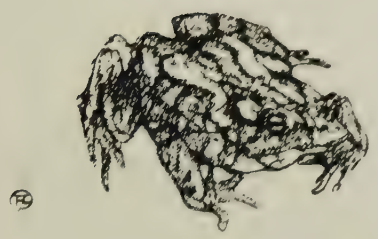
BONNARD.

Après Lautrec, Bonnard. Au nom de Jules Renard s'associaient décidément ceux des plus grands artistes

(1) René Schneider, ouv. cité, p. 74.

(2) J. p. 661.

Le Crapaud



Toulouse-Lautrec. *Histoires naturelles.* Floury. éd.

de son temps. Mais les *Histoires Naturelles* ne tiennent pas dans l'œuvre de Bonnard la place importante qu'elles occupent dans celle de Lautrec. Chez Bonnard, les qualités du peintre me paraissent primer celles du dessinateur, alors que pour Lautrec ce serait le contraire.

Les *Histoires Naturelles* sont d'ailleurs une œuvre de Bonnard à ses débuts, alors qu'il était « plus un « illustrateur qu'un peintre » (1), et débordait de la plus délicieuse fantaisie. Il semble avoir suivi depuis lors une évolution analogue à celle de Renard. Progressivement, dans son œuvre, la poésie a remplacé l'ironie ou l'esprit.

« Il avait toujours », nous dit M. Fosca, « porté « un intérêt amusé à la gaucherie gentille des femmes, « des enfants et des animaux dont les naïvetés et les « maladresses l'attirent » (2). En effet, une savoureuse *Après-midi bourgeoise* (3), exposée en 1903 à la *Société Nationale* était tout animée de chiens et de chats. On voit qu'il aimait et qu'il observait les bêtes. Dans les *Histoires Naturelles*, ses poules (4), son taureau (5), son singe (6), ses perdrix qui se sauvent (7), sont d'une exactitude et d'un mouvement surprenants; et l'on goûte la pesanteur et la dignité de sa vache (8) ; car souvent, Bonnard nous présente l'animal isolé.

(1) F. Fosca. Bonnard. Genève. Kundig. 1919. p. 12.

(2) Fosca. Ouv. cité, p. 14, 54 et suiv. et C. Terrasse. *Bonnard.* Paris. Floury. 1927. p. 104 et suiv. Voir ses croquis marginaux pour *La 628-E8*. Paris. Fasquelle. 1908.

(3) Voir *La Plume*, 15 Juin 1903, p. 661.

(4) p. 16 et 19.

(5) p. 105.

(6) p. 223.

(7) p. 310.

(8) p. 78 et 84.

Lui non plus n'a pas illustré tous les textes. Comme Lautrec, il a choisi, et parfois ajouté. La petite fille et le chien qu'on voit sur la couverture ne correspondent à aucune histoire du livre, mais ils sont chers à ceux qui aiment Bonnard, car on retrouve leurs silhouettes dans d'autres œuvres du peintre : *Le déjeûner du chien*, *Promenade en bateau*, *Sur l'eau* (1).

Le plus réussi de ces dessins est, à notre avis, celui du *Chasseur d'images*. C'est exactement Jules Renard à la campagne, son œil pointu, sa barbiche claire, son complet strict et noir, son canotier. C'est « monsieur Jules », tel qu'on l'imagine, tel d'ailleurs que certaines photographies nous le montrent (2), et c'est le poète en chasse, en arrêt, l'œil fixe.

Bonnard ne s'est pas contenté de dessiner des bêtes, mais, à chaque occasion, des hommes et des arbres, dédaignés par Lautrec. Il s'évade le plus souvent possible hors de la cage étroite où s'enferme volontairement Renard, et nous donne de la vie une impression plus large et plus pleine. Nous ne voyons pas *le Martin-pêcheur*, décrit par Renard, mais la rivière et les arbres, sous-entendus dans le récit (3). Au lieu de jouer autour d'une taille de guêpe, Bonnard esquisse en peintre un *Déjeûner au jardin* : une fois les serviettes pliées, la table abandonnée, autour des poires et des raisins succulents, les guêpes se sont posées (4). Bien loin de l'esprit un peu étriqué de Renard, Bonnard nous fait sentir, dans une peinture large, la chaleur des étés, et

(1) Fosca. Ouv. cité, Pl. XXI, XXIII, XXIV. et Terrsasse. Ouv. cité. p. 179.

(2) Voir notre thèse principale : Iconographie.

(3) p. 299.

(4) p. 193.

La vache. dessin de Bonnard. *Histoires naturelles*.
Flammarion éd.

ce silence que vient brusquement rompre le bourdonnement qui inquiète « le col des belles ».

Dans l'ensemble, les illustrations de Bonnard, beaucoup moins fidèles que celles de Roubille ou de Benjamin Rabier, le sont beaucoup plus que celles de Lautrec. *L'épervier* plane au-dessus du village ; *la souris* circule d'un pied de chaise à l'autre ; *le paon* « gravit « les marches, comme des marches de temple ». Ce ne sont plus, comme dans l'œuvre de Lautrec, *un* épervier, *une* souris, *un* paon quelconques. Par contre, nous n'éprouvons pas, devant *l'escargot*, *le crapaud* de Bonnard l'impression de maîtrise que nous donnent les dessins de Lautrec. Les qualités qui nous frappent, dans cette œuvre de la jeunesse de Bonnard, ce sont plutôt l'aisance, le brio, l'esprit, la diversité. Tantôt le trait est des plus larges et des plus libres, et semble tracé par le pinceau, pour *les coqs*, *les poules*, *le cheval*, *le bouc*, *l'âne* ; tantôt plus fin et plus surveillé, il semble dû à la plume, comme pour *les bœufs*, *les moutons*, *les fourmis*, *les perdrix*. Cette seconde manière et ce procédé semblent plus proches de l'art un peu menu de Jules Renard. Cependant, d'une façon générale, les qualités de Bonnard, sa fantaisie et sa largeur poétiques, s'harmonisent mal avec le travail minutieux et têtu de l'écrivain. Elles conviendraient peut-être mieux, selon la remarque de M. Fosca, à l'œuvre plus spontanée, plus librement et joyeusement poétique de Madame Colette (1).

(1) Ouv. cité, p. 57.

Benjamin Rabier.

Comme Poulbot des gosses, Benjamin Rabier s'est fait une spécialité des dessins d'animaux. Il était donc tout indiqué qu'on s'adressât à lui pour illustrer les *Histoires Naturelles* dans la Modern-Bibliothèque, comme on s'était adressé à Poulbot pour interpréter *Poil de Carotte* dans la Nouvelle collection illustrée. C'étaient deux dessinateurs populaires, c'est-à-dire jouissant de la faveur du public étendu auquel s'adressaient ces publications. Et Benjamin Rabier, comme Jules Renard, était connu pour un humoriste.

La couverture de l'ouvrage rappelle au lecteur d'aujourd'hui une réflexion de Jules Renard dans son *Journal*, à propos des animaux. « Je voudrais, s'ils « pouvaient lire mes petites *Histoires Naturelles*, que « cela les fit sourire » (1). Penchés sur le livre de Renard et de Rabier, certains animaux sourient, d'autres s'offusquent, et quelques-uns s'éloignent avec dignité (2). Ce n'était pas la première fois que Rabier employait ce procédé ingénieux. On peut voir dans *Le Rire* du 25 Juillet 1896 un dessin où divers animaux, et particulièrement le crocodile, vont jusqu'aux larmes, en lisant *Le Rire*. Cela nous indique déjà comment ce qui restait chez Jules Renard à l'état de pensée délicate devient sous le crayon de Rabier d'un comique beaucoup plus appuyé.

Cette couverture peut encore nous apprendre de

(1) J. p. 338.

(2) De même, au frontispice des *Fables* de La Fontaine, les animaux sont souvent groupés autour de son buste.

suite que Rabier possède avec Jules Renard au moins un trait commun — et peut-être le seul — qui est de noter et de souligner le côté anthropomorphique des animaux. C'était d'ailleurs l'unique moyen de les rendre comiques : « On rira d'un animal », écrit Bergson dans *Le Rire*, « mais parce qu'on aura surpris chez lui une « attitude d'homme ou une expression humaine » (1). L'on sait que Benjamin Rabier est passé maître à ce jeu. Renard compare *les dindes* sur la route à un pensionnat en promenade ; il trouve *l'oie* plus intelligente que la petite Tiennette chargée de les garder ; *le paon* devient un prince en costume de gala ; *le geai*, « le « sous-préfet aux champs » ; *la chenille* un boa autour du cou de la rose ; et *la dinde* une vieille dame qui joue de l'éventail. On ne saurait donc s'étonner que Benjamin Rabier rapproche lui aussi, dans ses images, les animaux des hommes. Il le faisait avec succès depuis quinze ans. Seulement, il applique ce procédé d'une façon beaucoup plus constante et beaucoup plus uniforme que Renard. C'est surtout par les yeux que Rabier donne à ses animaux une expression humaine. Or, les images et les rapprochements trouvés par Renard sont beaucoup plus variés et beaucoup plus subtils.

Qu'y a-t-il de commun entre un troupeau de dindes et un pensionnat en promenade ? C'est que les dindes, comme les orphelines, ont un uniforme noir et marchent deux par deux. Entre un paon et un prince indien ? C'est la longueur de la queue, qui traîne comme un manteau de cour, et la richesse des couleurs. Entre un geai et un sous-préfet ? C'est le costume officiel, les

(1) Paris. Alcan. 1926. p. 3.

broderies d'argent et le chapeau à plumes. Rien de tout cela n'a été traduit par Benjamin Rabier.

Il semble même parfois que ses animaux soient vraiment trop humains, parce que Rabier leur prête des « *gestes* » d'hommes, ce que Renard n'a jamais fait. Pour rendre sensible le « cri discordant » de *la pintade*, qui perce l'air comme une pointe, Rabier nous montre un chien, assis sur son derrière, qui se bouche les oreilles avec ses pattes de devant (1).

Le dessinateur ne nous paraît pas avoir accordé toujours assez d'attention au texte qu'il illustrait. Il n'était pas indispensable de donner au *chasseur d'images* l'apparence de Renard, mais il l'était moins encore d'orner son chapeau d'une plume à la façon des chasseurs tyroliens. Et puis, c'est lorsqu'il est « rentré chez « lui » que, *dans son lit*, « avant de s'endormir, il se « plait à compter ses images », et que, « docilement, « elles renaissent au gré du souvenir » (2). Rabier nous le montre assis en plein air. — La page 41 porte comme légende : « Est-ce le sage Pollux qui, pour la première « fois, résiste à l'aiguillon ? », et le dessin représente, au crépuscule, ou même en pleine nuit, une scène de labour. Or, dans *Le Bœuf*, Renard nous raconte les difficultés qu'éprouvent les valets de ferme, non pas à conduire, mais à atteler pour la première fois, à côté de Castor, au lieu du sage Pollux, un nouveau compagnon de joug (3). La scène doit donc se passer dans la cour de la ferme, comme l'indique le texte.

(1) « Les animaux ne sont pas ridicules », notait Renard à propos des dessins de Grandville. J. p. 340.

(2) p. 6.

(3) Voir le passage célèbre de *La Mare au diable*.

Il arrive d'ailleurs que la phrase de Renard illustrée et placée en légende soit citée inexactement (1). C'est déjà une preuve de l'attention assez médiocre prêtée au texte par l'illustrateur. On va voir où cette inattention peut conduire. Au début du livre, Rabier a voulu rendre une notation assez subtile de l'écrivain. Le malheur veut qu'elle soit intraduisible par le dessin. Renard écrit dans : *Une famille d'arbres* : « Dès que « j'approche, leurs troncs se desserrent ». Il y a, dans ces quelques mots, une double intention. Ils expriment d'abord l'accueil poli, mais réservé, de cette famille d'arbres, dans laquelle Renard veut s'introduire (2). Il y a là aussi, interprété poétiquement par Renard comme un acte volontaire des arbres, un phénomène, une illusion d'optique due au déplacement de l'homme qui marche, ou qui roule en voiture, phénomène que Marcel Proust a souvent et minutieusement décrit, et dont les exemples les plus célèbres sont celui des clochers de Martinville (3) et d'une rangée d'arbres près de Balbec (4). Cette impression, que le film reproduirait avec la plus grande facilité, et que Marcel Proust a reconstituée pour nous au ralenti, on ne voit guère comment le dessin pourrait la rendre puisque c'est celle d'un « mouvement qui déplace les lignes ». Benjamin Rabier n'a cependant pas hésité à dessiner ces arbres accueillants, en écrivant bravement au-dessous : « Dès « que j'appro*chai*, leurs troncs *se dressèrent* ». Enfin,

(1) p. 4, 63, 69, 81.

(2) Voir *Le Petit bois de Coolus* dans les *Bucoliques*.

(3) *Du côté de chez Swann*. I. p. 167-168. N. R. F. 67e édition.

(4) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. II. p. 161-165. N. R. F.

on se demanderait en vain pourquoi *le serpent* fascine un oiseau (1).

Parfois, Benjamin Rabier surajoute son humour à celui de Renard. C'était le cas du chien se bouchant les oreilles, pour ne pas entendre le cri de la pintade. Voici encore une taupe qui surgit de son trou, et reste stupéfaite devant l'œuf que cette farceuse est allée pondre « à la campagne » (2). Une dame se bouche le nez d'un mouchoir parfumé ? C'est qu'un bouc est tout près, et qu'il est écrit : « Son odeur le précède » (3). Un quatrième exemple montrera mieux encore comment Rabier appuie lourdement, où Renard ne fait que glisser. Parlant de *la vache*, Renard note : « Il est rare qu'elle beu-« gle de regret au souvenir de son dernier veau. » Et Rabier dessine une vache, les yeux agrandis par l'horreur, en arrêt devant la tête de son veau, placée devant elle sur une table (4).

Sauf la pintade, vraiment mal vue, les animaux de Rabier sont du moins, pour la plupart, bien observés et bien rendus, mais les nécessités de l'édition ont amené le dessinateur à ne tenir aucun compte des proportions respectives de ses animaux. La sauterelle est démesurément grossie. Le lézard semble un crocodile. Sur une même page, la puce est plus grosse que l'écureuil, la guêpe que la demoiselle et le papillon. Le goujon est plus gros qu'un saumon, et le brochet plus long que la

(1) p. 62.

(2) p. 16.

(3) p. 56.

(4) p. 35.

baleine (1). D'autre part, certains sont totalement dépourvus d'expression. La belette ne marque en rien l'agitation. La sauterelle est en l'air, mais ne saute pas. Le papillon, au lieu d'être blanc, et « plié en deux » comme un « billet doux », étale ses ailes tachetées comme sous le verre d'une boîte de collectionneur (2).

On remarquera aussi l'abondance des dessins consacrés par l'auteur à une seule *Histoire Naturelle*. Nous avons, par exemple, six poules et onze chats. A cette multiplicité devrait correspondre une bien plus grande fidèlité au texte, que l'illustrateur peut suivre dans tous ses détails. Malheureusement cette attente est déçue. Si les dessins sont aussi nombreux, ce n'est pas que M. Rabier ait beaucoup à dire, c'est qu'il fallait remplir les pages où le texte occupe si peu de place.

Il reste que, dans l'ensemble, ces illustrations témoignent de beaucoup d'observation, d'humour, de vie et de gaieté, mais tout cela d'une qualité bien différente de celle du texte. Les *Histoires Naturelles* sont faites d'esprit et de poésie. Or, de l'œuvre de Rabier, la poésie est absente, et quant à l'esprit, s'il est toujours là, il ne présente ni la variété ni la finesse de celui de Jules Renard.

ROUBILLE.

Les lithographies en couleurs de Roubille me semblent renfermer quelques erreurs. Parmi les *Histoires Naturelles*, Toulouse-Lautrec et Bonnard avaient choisi.

(1) p. 65, 61, 75, 84, 87.

(2) p. 61, 65, 75. — Et pourquoi supposer la sauterelle piquée par un lucane, puisqu'elle saute seulement par « rage de « sauter ».

Les autres artistes, moins désinvoltes ou moins libres, ont voulu ou ont dû les illustrer sans exception, ou même, comme Benjamin Rabier, multiplier leurs dessins. Mais il y a des *Histoires Naturelles* qu'il est impossible, d'autres qu'il est inutile d'illustrer.

Comment, par exemple, illustrer *La puce* : « un grain « de tabac à ressort » ? Lautrec s'en est bien gardé, tandis que Benjamin Rabier nous montre une puce grossie n fois, qui coule un regard de coin, Bonnard, une main qui saisit la puce sur une cuisse, et Roubille, qui introduit volontiers des personnages parmi les animaux, une jeune fille qui interromp sa lecture pour se gratter le dos. M. Deluermoz nous donne de cette image deux illustrations : un singe magnifique en proie à des démangeaisons et en lutte contre elles, et un pot à tabac d'où jaillissent d'innombrables grains à ressorts. La réalisation de l'image de Renard ne me paraît pas plus heureuse que les subterfuges employés pour l'éviter, et je crois que l'abstention s'imposait. Pourquoi, d'autre part, illustrer *les fourmis* ? « Chacune d'elles ressem- « ble au chiffre 3 ». La voilà, l'illustration. Le chiffre est une image. Quel commentaire ajouter ? Il serait bien superflu de dessiner toutes ces fourmis, qui ne ressemblent guère, dans aucune des illustrations au chiffre 3.

Il arrive aussi que l'interprétation de Roubille pêche par addition ou par inexactitude. Pour représenter *le cafard* : « noir et collé comme un trou de serrure », au au lieu d'un trou noir qui suffisait, le dessinateur a mobilisé, outre le cafard, un vieux notaire ou quelque employé de mairie, qui fait la grimace devant cette comparaison (1). Le papillon « plié en deux cherche » bien

(1) p. 105.

« une adresse de fleurs », mais celui de Roubille s'égare vers les fleurs artificielles qui poussent sur le chapeau d'une aimable personne (1). Et pourquoi imaginer *la guêpe* comme une étoile de music-hall habillée en guêpe ? (2). Une femme en toilette 1900 eût bien mieux fait comprendre la réflexion de Renard : « Elle finira « pourtant par s'abîmer la taille ! » C'est à la mode de cette époque, aux corsets compresseurs et aux « tailles de guêpe » qu'ils enfermaient, que Renard fait allusion (3). Devant la chauve-souris, la femme ne se cache pas le visage, et elle est seule à s'effrayer du « choc impur » (4), alors que Renard mettait en scène, comme l'avait très bien compris Steinlen, un couple en promenade.

En général, les animaux sont présentés isolément, même lorsque Renard les peint en groupes, et dessinés et peints avec le plus grand soin. Je me demande même s'il ne faut pas dire : avec un soin excessif. Plutôt que son caractère, comme l'avait cherché Renard, l'illustrateur s'est attaché, semble-t-il, à rendre l'animal dans tous ses détails, le plus complètement, le plus fidèlement possible, comme pour une pièce d'identité, à le rendre reconnaissable. Plusieurs fois, comme cela nous était arrivé pour quelques dessins de Benjamin Rabier : *la puce*, *le papillon*, *la guêpe*, mais bien plus nettement encore, — nous avons eu, devant la netteté du profil, le fini du détail, la propreté

(1) p. 118.

(2) p. 119.

(3) « Je referais avec joie les illustrations pour *Histoires* « *Naturelles* » a bien voulu nous confier M. Roubille, « Je les « referais plus simples, plus conformes au texte, plus images « enfin ».

(4) p. 146.

de l'ensemble, l'impression d'un de ces dessins faits pour les dictionnaires, où toutes les parties du corps sont numérotées et désignées en marge de la façon la plus précise, ou encore de ces planches que Buffon fit dessiner avec tant de soin par M. Martinet, sous « les « attentions éclairées de M. Daubenton le jeune », dirigeant « plus de quatre-vingts artistes et ouvriers » (1) pendant cinq ans, pour illustrer son *Histoire Naturelle des Oiseaux*. *La pintade* de Roubille, par exemple, rappelle tout à fait la planche IV du tome III de Buffon. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Roubille ait consulté ces planches, comme Renard s'est servi de l'*Histoire Naturelle*.

D'autre part, les couleurs, qui constituent une réussite au point de vue technique, peuvent être pour l'illustrateur des *Histoires Naturelles* un auxiliaire très précieux, et parfois même indispensable. Voici un petit passage de Renard, en quelques lignes : *Les Coquelicots*, texte si court que nous pouvons bien le citer :

« Ils éclatent dans le blé, comme une armée de « petits soldats ; mais d'un bien plus beau rouge, ils « sont inoffensifs.

« Leur épée, c'est un épi.

« C'est le vent qui les fait courir, et chaque coque- « licot s'attarde, quand il veut, au bord du sillon, avec « le bleuet, sa payse. »

Lautrec et Bonnard se sont sagement abstenus. Benjamin Rabier a dessiné deux coquelicots que l'on reconnaît à la forme des pétales et à leur tige poilue, mais qui n'ont absolument rien de commun avec le

(1) *Histoire Naturelle des Oiseaux*. A Paris. De l'Imprimerie royale. 1770. tome premier. p. XI.

texte. C'est qu'ici l'histoire et l'image de Renard reposent sur des analogies, non de formes, mais de couleurs. Le rouge du coquelicot lui a rappelé le rouge du pantalon et du képi de nos soldats d'avant-guerre. Et Roubille a reconstitué très justement l'association mentale qui a provoqué cette *histoire naturelle* en asseyant côte à côte au bord du champ de blé où poussent bleuets et coquelicots, le second terme de la comparaison : le petit soldat et sa payse.

Il est aisé de concevoir également ce que les illustrations composées pour *le geai*, *le paon* et *le martin-pêcheur* peuvent devoir à l'emploi des couleurs. Si le geai est, aux yeux de Renard, « le sous-préfet aux champs », c'est parce que, dans sa célèbre ballade en prose, Daudet a décrit « son bel habit brodé, son petit « claque, sa culotte collante à bandes d'argent et son « épée de gala à poignée de nacre » (1). Le geai de Renard est donc « ce beau seigneur qui se promène en « culotte d'argent » (2). Il faut que le commentaire, par l'éclat du coloris, justifie le rapprochement de Renard. Comme l'a fait observer Buffon, « les différen- « ces les plus apparentes entre les oiseaux, portent sur « les couleurs encore plus que sur les formes ; dans les « animaux quadrupèdes, un bon dessin rendu par une « gravure noire, suffit pour la connaissance distincte « de chacun, parce que les couleurs des quadrupèdes « n'étant qu'en petit nombre et assez uniformes, on « peut aisément les dénommer et les indiquer par le « discours ; mais cela serait impossible, ou du moins « supposerait une immensité de paroles, et de paroles

(1) *Lettres de mon moulin.* Paris. G. Charpentier. s. d., p. 165-166.

(2) Ibid. p. 167.

« très ennuyeuses pour la description des couleurs « dans les oiseaux ; il n'y a pas même de termes en « aucune langue pour en exprimer les nuances, les « teintes, les reflets et les mélanges ; et néanmoins les « couleurs sont ici des caractères essentiels, et souvent « les seuls par lesquels on puisse reconnaître un oiseau « et le distinguer de tous les autres » (1). On regrettera seulement que les couleurs employées dans cette édition des *Histoires Naturelles*, couleurs de pastel ou de bonbons fondants, vert tendre, rose, mauve, chocolat clair, soient un peu fades et douceâtres pour habiller les animaux de Chitry.

On sent que Roubille, s'il ne l'a pas toujours strictement interprété, a lu de très près le texte des *Histoires Naturelles*, avec autant d'intelligence que d'intérêt. Et il a cherché, lorsque c'était possible, à retraduire les images de Renard. Il est permis de se demander si cette retraduction est bien utile, et s'il est souhaitable d'attirer brutalement l'attention sur la matérialité d'une image. Toute image repose sur une ressemblance seulement partielle entre deux objets. Il est infiniment rare que les deux termes d'une comparaison coïncident rigoureusement. Est-ce qu'on ne risquera pas, par conséquent, en réalisant cette comparaison, d'indiquer les différences en même temps et peut-être plus que les ressemblances ? Imagine-t-on exactement réalisées par le dessin, si exactes qu'elles soient, les images de Victor-Hugo :

« cette faucille d'or dans le champ des étoiles »,
« le pâtre-promontoire au chapeau de nuées »
ou : « ...l'épine dorsale »
« d'un mont lointain qui semble une ourse colossale » ?

(1) Buffon, ouv. cité, tome premier, p. VIII.

C'est là pourtant ce qu'a osé faire Roubille ; et il faut avouer qu'il a réussi cette entreprise difficile. Non seulement il a laissé, dans son rapprochement entre deux objets réunis par le poète, la part d'imprécision nécessaire, nous mettant sur la voie de l'image, entretenant l'illusion qui favorise cette confusion divine, au lieu de nous tirer du rêve par une insistance trop lourde, mais il a su parfois — et c'est, je crois, un cas unique — réaliser une image de Renard de manière à nous la faire admettre plus facilement. Celle des nuages qui « s'approchent de la pleine lune comme des ours « d'un gâteau de miel » (1) n'est pas entièrement réussie, car la lune de Roubille est blanche, et non couleur de miel (2). Mais la lithographie qui accompagne *Le grillon* (3) me paraît interpréter utilement le texte. Commentant l'image finale, qui nous avait jusqu'alors paru un peu gratuite : « Dans la campagne muette les peu- « pliers se dressent comme des doigts en l'air et dési- « gnent la lune », cinq peupliers figurent exactement, tout en restant des arbres, une main décharnée qui s'allonge vers la lune, et nous introduit « au bord du « mystère » (4), comme la phrase de Renard en son émotion assourdie.

(1) Je ne crois pas d'ailleurs que les ours blancs soient des mangeurs de miel. Il ne faut pas pousser les comparaisons dans leurs derniers retranchements.

(2) p. 4.

(3) p. 103.

(4) J. p. 360.

Deluermoz.

La Société des Cent bibliophiles s'est adressée à M. H. Deluermoz pour illustrer les *Histoires Naturelles*. Extrêmement soignée dans tous ses détails, admirablement présentée, l'édition est fort belle ; et bien des illustrations le sont aussi, considérées à part du texte. Mais ceux qui les examinent, comme nous, dans leur rapport avec le texte et avec l'esprit du texte sont gênés par un désaccord évident. Ce désaccord ne tient pas à des inexactitudes de détail, mais à l'atmosphère qui se dégage des lithographies de M. Deluermoz, et à la disproportion de ces images avec les récits de Renard.

Je répète que les *Histoires Naturelles* sont une œuvre d'esprit et de poésie. Or l'esprit manque au livre de M. Deluermoz (1) et si son œuvre est poétique, ce que nous accordons volontiers, c'est tout autrement que celle de Renard, par une sombre puissance, une sorte de pesanteur orageuse ou dramatique, qui rappellent certains dessins de Victor Hugo. Au contraire de Renard, M. Deluermoz est bien plus à son aise avec les animaux sauvages, et spécialement les grands fauves : ours, lions, qu'avec les domestiques. C'est un animalier, mais auquel il faut faire :

« Surgir au bord des bois le grand fauve en arrêt ». Il serait excellent s'il s'agissait d'illustrer les Travaux d'Héraklès, et d'animer ses luttes contre le lion de Némée, l'hydre de Lerne, le sanglier de l'Erymanthe ou les oiseaux du lac Stymphale. Son talent était beaucoup mieux fait pour accompagner l'épopée romanesque de Kipling que les simples histoires de Renard, pour

(1) Voir plus haut, p. 118, la façon dont il a tenté de rendre une image spirituelle de Renard.

tracer les portraits de Bagheera, de Shere Khan, de Baloo, que ceux de canards et de poules anonymes. Les *Histoires Naturelles* ont été traitées par ce peintre comme un troisième *Livre de la jungle* et non comme les aventures si quotidiennes de la basse-cour de Chitry.

Dès le premier abord on sent que M. Deluermoz, gêné par le caractère simple et menu de ses sujets, a cherché toutes les occasions de s'élever au lyrisme ou à l'héroïque. Sur la couverture se balance et rugit, renversé sur le dos, un ours magnifique. On l'admire, puis on se demande pourquoi il est là, il faut se rappeler qu'en effet Renard a écrit sur lui *une ligne*. Etait-ce suffisant pour mériter la place d'honneur? M. Deluermoz a eu bien raison, dans son grand panneau de *Mowgli* (1), de remettre cet ours à la droite de l'enfant-roi, qu'il n'aurait jamais dû quitter. Son *Chasseur d'images*, avec son feutre à larges bords, sa pipe (2) et son bâton ferré, marchant à grandes enjambées contre le vent qui soulève son mac-farlane, n'évoque pas du tout la promenade matinale flâneuse et quêteuse de Renard. Il n'a pas le temps de regarder, de laisser les images s'emprisonner « d'elles-mêmes ». Il semble poursuivi par une malédiction.

Ses *taureaux* sont superbes. C'est que le taureau est pour M. Deluermoz une bête de prédilection. En 1929, il exposait au Salon (3) un *Enlèvement d'Europe*, « prétexte à l'étude d'un taureau dans l'élan de la « course » (4). En 1934, un *Toro*. En 1935, une *Gana-*

(1) Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1931. Voir l'*Illustration* du 9 Mai 1931.

(2) Renard ne fumait pas.

(3) De la Société Nationale des Beaux-Arts.

(4) Jacques Baschet. *L'Illustration*, 11 Mai 1929.

deria (1). En 1933, il a illustré *les Bestiaires* de Montherlant « avec une juste et magnifique ampleur » (2). Cette « magnifique ampleur » convenait peut-être aux *Bestiaires* (il me semble pourtant que le lyrisme héroïque d'Alban, tout inquiet, est fait d'une ardeur volontairement contenue, qui se donne des apparences de sécheresse et n'éclate que par crises) — mais non pas aux modestes *Histoires Naturelles*. Ce que l'on attendait, c'était un de nos taureaux blancs des bords de l'Yonne, et non les bêtes de combat des arènes de Séville.

Le singe, *le lion*, *le cerf* sont aussi beaux que *les taureaux* et que *l'ours* de la couverture. Malheureusement, ce ne sont pas eux qui tiennent le plus de place dans l'œuvre de Renard.

Il arrive sans doute que des animaux « plus petits » soient bien rendus par M. Deluermoz : ainsi, « le pen- « sionnat des dindes », qui défilent deux par deux, avec la maîtresse à côté ; *les lapins*, dans le clair-obscur, ici justifié, d' « une moitié de futaille », « les pattes au « chaud » sous une fourrure dont on sent véritablement l'épaisseur ; les deux *araignées*, les *pies* et la *chauve-souris*, « fille de la nuit », traitée dans cette couleur de café qu'aimait Victor Hugo.

Néanmoins, même les plus réussies de ces compositions écrasent sous leurs dimensions le texte de Renard. Un grand format est toujours une faute lorsqu'il s'agit d'un volume de Jules Renard. On ne peut qu'approuver l'idée de rendre à Renard l'hommage qu'il eût préféré : en composant un beau livre ; mais la disproportion entre le texte et les illustrations est

(1) Troupeau d'une même espèce. Ici, des taureaux.

(2) André Doderet. *Nouvelles littéraires*, 30 Décembre 1933.

aussi gênante ici, pour ces portraits d'animaux, qu'elle l'était pour les scènes d'enfance du *Poil de Carotte* de M. Berdon, lourdement édité au Sans-Pareil. Seuls les culs-de-lampes de *la vache*, où se retrouve quelque chose de la sûreté et de l'esprit de Lautrec, du *paon*, du *grillon*, des *hirondelles*, du *merle*, des *alouettes*, des *perdrix*... et les lettres ornées de *l'escargot II* et du *goujon*... sont pour ainsi dire de niveau avec le texte.

Nous répétons que le talent du peintre n'est pas en cause, et que ces *Histoires Naturelles* sont un fort beau livre, mais *à côté* de l'œuvre de Renard.

D'allures bien plus modestes, la dernière édition française illustrée des *Histoires Naturelles*, publiée par la maison Flammarion dans la collection « le Signet d'Or », est bien mieux équilibrée.

Elle comprend un frontispice de Paul Baudier et des éléments décoratifs de Renefer.

Baudier.

Le paysage du frontispice est bien venu et peut figurer un coin du Nivernais, mais le chasseur d'images n'est qu'un chemineau, qui marche à grands pas, avec un feutre à larges bords, une besace et un gourdin. Renard aux champs n'avait certes pas cette allure (1).

(1) Toujours soigné, lorsqu'il quittait ses gants fourrés, sa cravate blanche et un haut de forme, c'était pour mettre avec un veston boutonnant haut, une petite casquette plate comme en portaient les chauffeurs de 1900, et qui le fait ressembler, sur les photographies, à M. Poincaré pendant ses visites au front. C'est le costume que lui donne avec raison M. Roubille dans son *Chasseur d'images*.

RENEFER.

En haut des pages, à chaque récit nouveau, court une minuscule « frise d'animaux » (1), groupés avec autant de soin que de logique, justes de proportions, de formes et de mouvement. Sans doute, tout comme ceux de M. Deluermoz, le taureau noir semble mieux convenir à une arène de Séville qu'aux pâturages des bords de l'Yonne (2) ; un ver luisant en plein jour (3) n'est plus qu'un ver, au lieu d'une « goutte de lune dans « l'herbe », et le crocodile (4), comme le cactus (5) seraient dépaysés à Chitry-les-Mines ; mais ces réserves n'empêchent pas la décoration discrète de M. Renefer d'être extrêmement plaisante et dans le ton du livre. Si elle n'enrichit pas l'œuvre de Renard, elle la respecte, et ne gêne pas le lecteur.

SERVOLINI.

Dans la collection des *Classiques du Rire* (Classici del Ridere), où la part est faite assez large aux écrivains français, M. Luigi Servolini a publié une traduction et une illustration des *Histoires Naturelles*.

Négligeons la couverture mobile et voyante (6) où un perroquet juché sur un socle classique éclate

(1) C'est un des titres que Renard avait donné à ses fantaisies lorsqu'il les publiait dans le *Gil Blas*.

(2) p. 47.

(3) p. 103.

(4) p. 77.

(5) p.138.

(6) Dûe à M. Chipelli.

bruyamment de rire : « Ah ! ah ! ah !... ». Négligeons également l'énigmatique serpent de la couverture proprement dite (1), le frontispice de Karolis, inspiré des gravures de Dürer, et les vignettes ou culs-de-lampe qui n'ont pas un rapport direct avec les *Histoires* de Jules Renard, et considérons seulement les illustrations.

Dès l'abord, une remarque s'impose : lorsque, par un cumul qui demeure exceptionnel, le traducteur d'un livre en est également l'illustrateur, on s'attend à une fidélité toute particulière dans le commentaire imagé du texte ; l'artiste, à la suite d'un commerce assidu, devant le posséder à fond. Nous devons dire qu'ici cette attente est déçue. Prenons quelques exemples.

Jules Renard nous donne du *serpent* deux définitions lapidaires : I. « Trop long ». — II : « La dix-« millionième partie du quart du méridien terrestre ». Or, le serpent de la couverture fait une troisième apparition à la page 87, mais il n'est pas « trop long » et ne figure nullement « la dix-millionième partie du quart « du méridien terrestre ». Dressé comme un boa, il porte en sa bouche une lampe qui ne nous éclaire pas sur les intentions de l'auteur.

Pour justifier l'image par laquelle Renard évoque *le corbeau* : « l'accent grave sur le sillon », il faudrait placer l'oiseau noir bien loin, au fond du tableau, et non au premier plan (2), où les détails s'accusent et font méconnaître la justesse d'un rapprochement qui fait précisément abstraction des détails.

De même les canards, le griffon, le bœuf, la chèvre, le lièvre, la sauterelle, la chenille, la souris, la

(1) Reproduit sur la page de titre.

(2) p. 154.

bécasse (1) du dessinateur, ne rendent aucune des intentions du poète et restent indéterminés.

L'excès contraire n'est pas moins dangereux. Renard ayant écrit que le cochon est « ventru comme « une groseille à maquereau », M. Servolini a tenté de traduire l'image, mais le résultat est décevant. Devant les multiples bavures du trait, qui veulent rendre les soies de l'animal, on croirait l'encre bue par un mauvais papier (2).

Par ailleurs, le commentateur italien a parfois visé à l'humour. Le cou dressé comme pour lire sur un poteau indicateur la route de Paris où elle « veut aller », son « oie de village » est aussi amusante que fidèle (3), mais on se demande pourquoi l'escargot porte une ombrelle sur la tête et un singe sur sa coquille (4), et l'on préfèrerait que dans le portrait du cheval l'artiste eût choisi un autre détail que les détonations finales : « il « pète, pète, pète », figurées comme des éclats d'obus (5). Renard n'appuie pas.

Certains des bois de l'imagier sont pourtant fort réussis. Le coq du clocher, celui de la basse-cour dans son attitude de défi, la dinde coquette, le chat d'estampe japonaise, le pigeon rengorgé (6) sont taillés plaisamment. Et, par suite d'un cloisonnement du dessin, plusieurs de ces images — comme celles du cygne, du lézard, du serpent, de la sauterelle, de la libellule,

(1) p. 27, 46, 58, 75, 79, 93, 104, 111, 164.

(2) p. 70.

(3) p. 33.

(4) p. 102.

(5) p. 66.

(6) p. 23, 25, 29, 50, 35.

du flamant — très décoratif —, du poisson, du martin-pêcheur, de la bécasse (1) — rappellent les figures des vitraux, lourdement marquées et intérieurement découpées par le plomb. Cette rusticité convient assez au texte. Enfin, les paysages sont bien venus. La famille d'arbres notamment (2) forme le lacis impénétrable voulu par l'auteur, et va se desserrer à son approche.

Pour la double traduction qu'il a réalisée, M. Servolini a donc droit à toute la sympathie des amis de Renard et des admirateurs de ses *Histoires Naturelles*.

La Maîtresse.

VALLOTTON.

« J'ai pensé à vous cet été », dit un jour à Renard le commis de l'éditeur Floury. « J'ai trouvé une *Maî-* « *tresse* pas chère, mais en bon état » (3). Il s'agissait seulement de l'édition originale du livre, publié dans la collection d'Empis : les Humoristes. Il est assez rare qu'un roman ou qu'un livre d'imagination soit édité pour la première fois avec des illustrations. C'est que *La Maîtresse* avait d'abord paru dans *Le Rire* (4) accompagnée de dessins de Félix Vallotton, que Renard connaissait depuis 1894 (5), et qui collaborait avec lui depuis le 16 Mars 1895 (6). Un seul n'a pas été repris dans

(1) p. 39, 82, 87, 93, 109, 113, 121, 149, 164.

(2) p. 167.

(3) J. p. 1230.

(4) Dans les numéros qui vont du 16 Novembre 1895 au 4 Janvier 1896.

(5) J. p. 253.

(6) Dans *Le Rire*.

l'édition d'Empis. La silhouette de Maurice en chapeau haut de forme s'y profile sur celle de Blanche aux yeux baissés. Vallotton respectait ainsi le portrait que sa maîtresse fait de Maurice, et qui date leur aventure : « Tu portes toujours un chapeau haut de forme » (1).

Le dessinateur a souligné ce que l'écrivain, pour lutter contre certaine « littérature » (2), désirait avant tout faire ressortir : le côté vulgaire et même sordide de l'aventure. Par réaction contre les cabinets de toilette luxueux avec « le tapis aux douces couleurs et la « baignoire de faïence anglaise, jusqu'à la large table « de marbre, avec son lavabo d'argent et les mille outils « compliqués des parures secrètes » (3), il met sous nos yeux le pot d'eau et la cuvette à fleurs, la serviette chiffonnée sur une table de bois blanc (4), l'humble bougeoir et la boîte d'allumettes de la chambre d'hôtel de dernier ordre où Maurice introduit Blanche. Le choix et la précision des détails, la sûreté et la solidité des gestes s'harmonisent au mieux, sous les dehors de l'humour, avec l'œuvre amère de Renard, sans atteindre toutefois à la réussite de *Poil de Carotte*.

A proprement parler, *La Maîtresse* n'est pas illustrée mais simplement accompagnée de tout petits dessins qui encadrent chacun des chapitres, ou des scènes de l'ouvrage, formant vignette et cul-de-lampe (5). Le dessin est coupé à mi-corps, suivant une habitude que

(1) p. 112.

(2) Voir le chapitre II de notre thèse principale.

(3) P. Bourget. *Mensonges*. Plon, 1901, p. 103.

(4) p. 76, 80, 142.

(5) p. 54.

Vallotton a reprise pour illustrer *Poil de Carotte*. Cela nous fait songer à un théâtre de marionnettes et les amants ont un peu la physionomie sommaire, les traits anonymes des petites poupées de bois. Quand *les manœuvres du gouvernement* sont *dévoilées*, les trois acteurs n'ont-ils pas l'air de venir saluer un public imaginaire et chanter le couplet final, une fois la farce jouée. Cette allusion est ici particulièrement heureuse, car *La Maîtresse* est toute en dialogue et forme un nouveau et réaliste *Spectacle dans un fauteuil*. D'autre part, dans ces silhouettes sans relief, chacun peut inscrire son visage et l'histoire de Blanche et de Maurice prend ainsi une signification générale.

MAURICE BARRAUD.

Les dessins élégants de M. Barraud (1) qui rappellent à la fois la manière de Bonnard (2) et celle de Foujita (3), valent aussi bien par la justesse des détails que par celle de l'ensemble.

Voici Blanche dans le fauteuil où Maurice la fait asseoir, près des rideaux dont les dessins la réjouissent (4), et Maurice près du pot qui ne lui appartient pas (5) et qu'il livre aux railleries de Blanche. Voici le lit de fer qui touche le plafond (6). Nous sommes dans une mansarde.

(1) D'origine vaudoise, M. Barraud est né à Genève en 1889.

(2) p. 47, 145, 157, 163.

(3) p. 110.

(4) p. 72.

(5) p. 85.

(6) p. 93.

Le bec de gaz, le fiacre et le cocher (1) fixent l'époque de cette lamentable histoire, et les dessins des pages 5, 157, et surtout 93, évoquent le milieu moyen et libre auquel appartient la maîtresse de Maurice.

M. Barraud a pris soin de faire Maurice plus jeune que Blanche, et très jeune, comme l'indique assez Renard. Il a « les cheveux courts », et la « moustache « vierge » (2). La page 47, où Maurice a le nez blotti dans l'ouverture du corsage de Blanche, montre bien le côté charnel et « puéril » de cet amour, et peut-être, à en croire Vigny, de tout amour masculin.

« L'homme a toujours besoin de caresse et d'amour ;
« Sa mère l'en abreuve alors qu'il vient au jour,
« Et ce bras le premier l'engourdit, le balance,
« Et lui donne un désir d'amour et d'indolence.
« Troublé dans l'action, troublé dans le dessein,
« Il rêvera partout à la chaleur du sein » (3).

Ainsi Maurice a dans les bras de Blanche l'abandon d'un enfant. Et ce dessin, comme celui de la page 15 (4), où les bras de Blanche semblent

« ... vaincus, jetés comme de vaines armes »,

marque qu'il s'agit avant tout, dans ce livre, d'une œuvre de chair. Si l'on prend garde que, depuis *La Maîtresse*, M. Barraud a illustré, entre autres livres, *Stephy* de Giraudoux, et tout dernièrement *Aline* de Ramuz, il semble bien qu'il ait été attiré à ces choix par la possibilité d'y étudier des visages, des aspects, des attitudes de jeunes femmes. Dans l'ouvrage qui

(1) p. 7, 25, 47.
(2) p. 129.
(3) *La colère de Samson*, v. 39-45.
(4) Reproduit au dos de la couverture.

nous occupe, il a fort bien souligné, par son dessin des yeux noyés, des bras, et surtout de la bouche de la maîtresse, prête à la volupté même quand elle dort (1), le caractère tout sensuel et chaud de la passion où finiront par se fondre les scrupules de Maurice.

Et pourtant, malgré toutes leurs qualités, ces illustrations, dont le trait est à la fois si pur et si troublant, n'ont ni la brutalité ni l'amertume de l'œuvre. Elles ne provoquent jamais de haut-le-cœur, comme font certaines phrases vomiques de *La Maîtresse*.

MALTESTE.

M. Malteste, dans l'édition illustrée de la Modern-Bibliothèque, a peint des aquarelles qui se rapportent non seulement à *La Maîtresse*, mais aux *Contes pour laisser rêveur*. Renard n'eut pas manqué de dire qu'elles atteignent ce dernier but.

Dans *La Maîtresse*, nous voyons de face le cocher qui devrait « s'éloigner en ricanant » (2), et Blanche, au frontispice, tient un polichinelle (3). Si c'est pour signifier qu'elle fait marcher les hommes comme des pantins, cela n'est pas du tout conforme à son caractère, car Blanche est avant tout une bonne fille qui ne veut faire de peine à personne. Plus jeune que Maurice, contrairement aux indications de l'auteur, elle ressemble d'abord à une étudiante ou à une jeune institutrice (4), puis à une gravure de mode (5), puis à une

(1) p. 111.

(2) p. 10.

(3) p. 3.

(4) p. 9, 17, 18.

(5) p. 25, comme lui, d'ailleurs, ressemble à un garçon coiffeur.

« fille » (1), sans qu'on puisse discerner à cette évolution d'autres raisons qu'une hâte maladroite de l'illustrateur.

Dans les *Contes pour laisser rêveur*, M. Sylla ne peut « rire dans sa barbe » (2) puisqu'il n'en a pas. Madame Périer, la mère de Maurice, a l'âge au plus d'une de ses sœurs (3), d'une petite oie blanche; l'histoire de *La Fille* n'a pas du tout l'air de se passer au Moulin-Bleu (4) et l'ensemble est trop léché pour illustrer les œuvres de Jules Renard.

Les Philippe. Ragotte.

Nous pouvons grouper ces deux volumes en un seul chapitre, comme certains éditeurs les ont réunis en un seul livre. Car Philippe et madame Philippe, ou Ragotte (5), étaient les domestiques qui furent longtemps, à la campagne, au service de Jules Renard. Philippe s'occupait du jardin et de tous les travaux manuels, et Ragotte, avec madame Renard, de la cuisine et des travaux du ménage. Après l'enfant, dans *Poil de Carotte*, et les animaux, dans les *Histoires Naturelles*, Renard et ses illustrateurs ont peint les paysans. *Ragotte* est certainement l'œuvre la plus réaliste de Jules Renard, mais de ce réalisme particulier qui n'exclut pas la poésie, qui la dégage au contraire des choses et des aventures

(1) p. 45.

(2) p. 52 et 54.

(3) p. 61.

(4) p. 69 et suiv. Voir l'excellente interprétation de Steinlen, p. 36-37.

(5) En réalité Simon et Rondotte.

les plus quotidiennes. Dans ce livre de pleine maturité on ne trouvera plus d'esprit, comme dans *Poil de Carotte* et les *Histoires Naturelles*, mais le résultat longuement élaboré d'une observation prolongée, émue et profonde.

Les Philippe.

PAUL COLIN.

Le « Vient de paraître » de ce volume édité chez Pelletan portait sur l'œuvre de M. Paul Colin (1) l'appréciation suivante, et répondait par avance aux deux questions que nous nous posons : « Comment M. Paul « Colin a-t-il traité l'illustration de ce livre ? Je me « hâte de le dire : d'une façon absolument adéquate à « son esprit et fidèle à son texte » (2).

Pour intéressés qu'ils fussent, ces éloges sont mérités. L'idée même d'employer le bois pour illustrer ce livre, est excellente. En face de l'aristocratique pointe sèche, le bois a quelque chose de rustique, de grossier, d'à peine équarri, qui convenait parfaitement aux

(1) Sur M. Paul Colin, « arrivé à l'art en passant par la « médecine », voir l'*Almanach du Bibliophile* pour l'année 1902. Editions d'art Edouard Pelletan. Paris, 5e année. 1904. Avant-Propos. Cet almanach, consacré « à la Terre et aux « Travaux des hommes » et où étaient publiés trois textes de Renard : *La mort de Brunette*, *Les Sabots* et *La Mère*, était orné de trente-et-une compositions dessinées et gravées par le docteur Colin. Elles ne s'inspiraient pas des textes publiés, mais seulement du thème général : *La Terre et les Travaux des hommes*. On voit que M. Colin était bien préparer à illustrer *Les Philippe*.

(2) *Les Philippe*. Page spécimen, jointe en appendice au volume.

Philippe. Pour les montrer à la façon de Renard, il fallait un artisan de village, taillant, comme on dit, en plein bois, et en pleine vie.

L'illustration, dans son ensemble, est fidèle au texte. Sans doute, à la page 45, est-ce pour équilibrer la composition que Philippe fend du bois, sa hache dressée, par opposition avec Ragotte baissée qui souffle sur le feu. Il devait en réalité nouer des poireaux, « leur « faire des chignons », et il ne le fait qu'à la page suivante. D'autre part, dans les amusantes petites xylographies de la fin (1), il en est quelques-unes dont on voit mal le rapport avec le texte de Renard (2). Mais ce sont là des exceptions.

La plupart de ces bois illustrent au contraire de façon très exacte une phrase très précise. La meilleure preuve en est que si l'on voulait les décrire, à la manière dont Diderot décrivait les tableaux de ses *Salons*, il suffirait de transcrire, exactement, les phrases de Renard : « Elle se sert d'une fourche pour écarter les « draps » (3). — « ...une fille n'est bonne à marier que « lorsqu'elle saute sept fois un ruisseau pour ramasser « une plume » (4). — « Ils dorment... dans le lit de « plume comme dans deux lits séparés. Ils y enfoncent « chacun de leur côté » (5). — Lorsque Philippe tue

(1) p. 131 à 136.

(2) La première de la p. 132 — la première de la p. 133 — la dernière de la p. 134 — la première et la seconde de la p. 135 — la troisième de la p. 136.

(3) p. 21.

(4) p. 25. C'est-à-dire lorsqu'elle pousse l'économie jusqu'à ne pas laisser perdre une seule plume d'oie.

(5) p. 27.

le cochon, une des femmes tend « une poêle pour rece-
« voir le sang. Pierre tire la patte et l'immobilise...
« Philippe, son couteau entre les dents, s'affermit, pose
« un genou sur le cochon, et lui tâte sa gorge
« grasse » (1).

On pourrait craindre seulement que, poussée à ce point, la fidélité au texte devienne une servitude et limite un peu trop la part de l'illustrateur. Il n'en est rien. M. Colin a su éviter la platitude et unir à l'exactitude la plus poussée une certaine largeur poétique. Dans la scène nocturne où il retrace l'émoi de toute la maisonnée autour de la vache malade, il a découpé — véritables « coquecigrues » — les ombres fantastiques projetées par la « lanterne sourde » de Philippe (2). Et il a exprimé, finement, par des allusions, certaines idées de Jules Renard qui paraissent, de prime abord, n'offrir aucun prétexte au dessin. A la page 116, le cimetière est là parce qu'on n'imagine pas un village français sans cimetière, mais aussi parce que Jaunette est morte, et que Renard a été sur le point de dire au sonneur de l'église : « — Tiens, voilà cent sous, va son-
« ner le glas de quelqu'un qui est mort dans ma mai-
« son ». Le dessinateur a traduit ainsi à sa manière la tristesse « fraternelle » de Philippe pour la bête qu'il a perdue, et rendu *l'idée* de la mort. Et cette poésie par allusion est tout à fait dans la manière de Renard.

Très scrupuleusement, M. Colin a dessiné le milieu où vivent Philippe et sa femme. On ne peut que goûter la vérité du décor et des paysages. Celui de la page 89

(1) p. 78 et 81.

(2) p. 112. Voir aussi la p. 49.

n'est pas *un* paysage d'hiver, mais *le* paysage décrit par Renard, dans tous ses détails : la rivière, le village, les vignes, le peuplier avec son nid de pies. Voici l'humble village, sa vieille église, ses mauvais chemins, ses « trois ou quatre maisons, juste ce qu'il faut de terre « et d'eau à des arbres » (1), son fumier, ses flaques et sa boue (2). Voici la maison des Philippe, « son toit « de chaume moussu et rapiécé qui descend jusqu'à « terre, sa porte basse... », la poutre que Philippe charroie pour la réparer (3), et qui restera là jusqu'à la fin (4) parce que Philippe n'a pas de quoi se payer une couverture de paille (5). Pas plus que Renard, son illustrateur n'a cru que l'art consistât à embellir, à affadir.

Ses paysans sont aussi bien observés, aussi savoureux que les originaux. M. Colin sait comment Philippe vide un pot, et comment son couteau reste planté dans sa main (6). Qu'il fende des bûchettes, qu'il barbouille de vert une charrue, qu'il fasse la grimace en buvant du vinaigre ou qu'il apaise par un pot d'eau fraîche le feu qui brûle, qu'il brise sa ligne de marche ou qu'il reste assis à califourchon, les pieds sur ses sabots (7), son allure, ses gestes, sa physionomie sont étonnants de justesse. Si Jules Renard invite Philippe et madame Philippe à prendre une tasse de café,

(1) p. 13, 11, 77, 89, 116.

(2) p. 11, 33, 94, 109.

(3) p. 19, 29, 30, 31, 33.

(4) p. 117.

(5) p. 31.

(6) p. 49.

(7) p. 45, 53, 55, 57, 58, 60.

M. Colin sait montrer après lui la gêne des serviteurs, et noter la différence entre l'attitude de l'homme et celle de la femme. Tandis que Philippe n'ose pas se servir et laisse pendre ses mains gourdes de travailleur un instant inoccupé, madame Philippe, « pour prouver « qu'elle a moins peur que lui du monsieur » pince des doigts un morceau de sucre (1). On ne peut pas comparer le texte et l'illustration. Ils ne font qu'un, à la la lettre comme par l'esprit.

Jules Renard lui-même occupe dans ce volume la place qu'il tenait à Chaumot et à Chitry dans la vie de ses administrés. Il cause avec Philippe, il l'endoctrine volontiers ; mais, malgré ses efforts, il reste, pour lui comme pour eux, « le monsieur ».

Enfin, la bonhomie franche de ces dessins répond tout à fait au ton sur lequel Jules Renard donnait à ses lecteurs des *Nouvelles du Pays*. Ce n'est plus l'esprit des *Histoires Naturelles* (2). L'illustrateur rejoint la simplicité forte et souriante de l'écrivain.

Ragotte.

Ragotte est, je crois, des œuvres de Jules Renard, la plus difficile à illustrer. Elle s'apparente aux *Philippe*. Ce sont les mêmes personnages, mais étudiés et rendus avec une sympathie plus grave encore et plus

(1) p. 48.

(2) « Et des mots où l'esprit sans l'âme triomphait. » Verlaine.

profonde. Il faut que la poésie et l'émotion se dégagent sans effort, d'elles-mêmes à travers la simplicité et la vérité. Trois artistes s'y sont essayés, et l'on n'est entièrement satisfait par aucun des trois.

Malo Renault.

Dans les gravures à l'eau-forte de M. Malo Renault, Ragotte est exactement la « Rondotte » qu'elle était en réalité (1) ; et c'est déjà un premier mérite de ces illustrations que la rigueur avec laquelle elles accompagnent les tableaux dessinés par Renard. Voici Ragotte se balançant dans le rocking-chair, pendant que Philippe « désherbe, accroupi, les oignons du jardin » ; l'oie qui « marche sur ses plumeaux », Lucienne, la fille de Ragotte, une de ces oies de village qui n'ont qu'une idée dans la tête : aller à Paris et revenir de temps en temps au pays pour y faire la parisienne ; Ragotte avec son bonnet neuf ; le musicien de la noce, qui n'a qu'un œil et qu'une dent (2).

Il faut noter en second lieu d'heureux détails, comme la gaucherie exprimée par l'attitude et surtout par les pieds de Ragotte qui se balance pour la première fois dans le rocking-chair, l'exactitude avec laquelle M. Malo Renault a su dessiner, et la vie dont il a doué les animaux qui entourent Ragotte et qui sont une part d'elle-même : la vache, la dinde, l'oie, la

(1) p. 97.

(2) p. 19, 23, 30, 35, 89.

poule, le coq et la corneille qui « fait la vie dans sa « cage » (1).

Enfin, comme M. Lobel-Riche celle de Poil de Carotte, l'illustrateur a cherché principalement à faire ressortir la misère de cette vie simple et rude de pauvre paysanne. Il nous la montre, petite fille perdue dans la neige, apportant, les matins d'hiver, sa bûche à l'école (2) ; un peu plus grande, volant le pain dans l'arche, la nuit, parce que la maîtresse de la maison où elle est en place ne la nourrit pas à sa suffisance (3) ; plus tard, courbée sur la brouette dans laquelle elle rapporte « le linge des autres » qu'elle est allée laver à la rivière (4), assise au pied de la croix après la mort de son petit Joseph (5), tournant sans oser y entrer autour de la maison du Paul, son grand fils, avec lequel elle a « eu des mots » (6), et Paul ne lui montrant que le dos, lorsqu'elle a fini par entrer pour le soigner, malade (7).

Cette intention de M. Malo Renault est très juste et souligne la pitié et l'amour que Renard a toujours montrés à ses « frères farouches » (8), mais trop souvent, l'exécution trahit l'intention. Par la portée sociale, on peut rapprocher *Ragotte* des *Misérables*, mais

(1) p. 50.

(2) p. 2.

(3) p. 5.

(4) p. 28.

(5) p. 65.

(6) p. 96.

(7) p. 104.

(8) C'est le sous-titre de *Ragotte*. Sur les tendances socialistes de Renard, voir notre thèse principale, p. 216 et suiv.

la comparaison se borne là. Renard, qui admirait tant Hugo, n'a jamais cherché à l'imiter. Les gestes des personnages dessinés par M. Malo Renault sont gauchement tracés et les attitudes trop théâtrales. Examinons, entre autres, la gravure de la page 60, où Philippe annonce à Ragotte la mort du petit Joseph.

Voici le texte de Renard :

« C'est Philippe qui reçoit la dépêche au village.
« Il la lit et pleure d'abord, seul, tout son saoul. Il
« garde la dépêche dans sa poche plus d'une heure.

« Ragotte reste au coin du feu avec une voisine,
« la Chalude. Philippe, sans donner la dépêche à
« Ragotte, parce qu'elle ne sait pas lire, sans même la
« lui montrer, l'embrasse, ce qu'il ne faisait plus depuis
« des années.

« Ragotte comprend et pleure dans son tablier.

« La Chalude, ayant deviné, pleure aussi (1).

Regardons la gravure :

Ragotte et la Chalude sont debout. Elles ne devraient pas l'être, car Philippe s'est penché pour l'embrasser, et Ragotte n'a pas bougé. La Chalude non plus. Les paysans sont économes même de leurs mouvements.

Ragotte a la bouche ouverte, la main tendue. Philippe la tient par les épaules. Ils ont l'air de poser pour un tableau de Greuze qui serait intitulé : « *La mauvaise* « *nouvelle* ». Ils ont l'attitude qu'auraient un fils et une mère, un mari et une femme, qui se retrouvent après dix ans d'absence, qui viennent de se reconnaître, à la croix d'une mère, à un signe sur le bras, et qui se reconnaissent « au théâtre ».

(1) p. 60 et 61.

Philippe nous montre une noble et douloureuse figure de vieillard, mais ce n'est pas ainsi que Renard l'a vu : lorsqu'il pleure, écrit-il, « la barbe de Philippe « et ses rides se brouillent et sa figure a bientôt l'air « d'une souche trempée » (1).

Les paysans de Renard sont plus sobres de gestes que ceux de M. Malo Renault, et son récit plus sobre de développements que le commentaire de l'illustrateur.

Cette même année 1909 où Ragotte avait paru chez Pelletan, Malo Renault proposa à Floury d'éditer à cinquante exemplaires sept pointes sèches en couleurs, dont six devaient porter une légende manuscrite de Renard, relative à Ragotte.

De ces légendes, l'une reproduit, avec une légère modification, une réflexion de Ragotte ; mais, de générale qu'elle était dans le livre (2), elle devient particulière dans l'album (3).

Les autres font allusion à une expression pittoresque de Ragotte (4), ou à un des petits événements de sa vie (5) ; mais toutes nous montrent Ragotte dans la famille Renard. C'est un album de Ragotte domestique.

(1) p. 52.

(2) « Quand un petit commence à pouvoir rester assis sur ses « fesses, Madame, ça prouve qu'il n'a pas le cul trop rond. » Rag. p. 13.

(3) « Ragotte — Voilà que tu restes sur tes fesses... ça prou- « ve que tu n'as pas le cul trop rond ».

(4) Les « écritures ». Rag. p. 8.

(5) Le « rocking-chair ». Rag. p. 18. — « La taille ». p. 20. — « La robe ». p. 29. — Le « lavement du linge des autres », p. 23 et 24.

La phrase sur la poupée ne se trouve pas dans le livre.

Tout d'abord, l'artiste a tracé le portrait du « monsieur » qui a regardé et écouté Ragotte. Et Malo Renault a bien rendu Jules Renard, et Jules Renard observateur et travailleur : Le front plissé et l'œil perçant, le veston strictement boutonné, bien assis à sa table, la plume en main, il évoque l'écrivain qui, dans les *Bucoliques*, soutenait *La lutte quotidienne* (1). Il nous rappelle encore — par le lézard vert familièrement accroché à son épaule — l'auteur des *Histoires Naturelles* (2). Et c'est aussi l'homme têtu qui voulait arriver et qui était fier d'avoir et de porter la décoration de chevalier de la légion d'honneur. L'artiste n'a eu garde d'oublier d'orner le veston de l'écrivain d'un ruban du plus beau rouge.

Puis, nous faisons successivement connaissance avec tous les membres de la famille Renard : le jeune Fantec — le petit Pierre des *Bucoliques* — « assis sur « ses fesses », devient l'occasion d'une réflexion de Ragotte. Marie — ou, dans son langage d'enfant, — Baïe, — s'amuse à la poupée et bavarde avec la servante. Mais c'est surtout avec « la dame », que Ragotte aime causer. Malo Renault l'allonge dans son « rocking-« chair », et il faut avouer que nous prendrions plutôt pour une jeune anglaise celle qui était en réalité pour Jules Renard une forte compagne et une maîtresse de maison accomplie. — Plus loin, ce sont les amis parisiens de Renard, Lucien Guitry et Marthe Brandès ou Jeanne Granier, qui provoquent une humble parole de Ragotte. Et son mari, qu'elle appelle : son « principal », reste dans l'ombre — appuyé sur sa bêche. — Enfin

(1) « Tu t'assieds devant une table... » Buc. p. 5.

(2) « Je ne sais quel frisson me passe sur le dos ». H. Nat. p. 37.

la voilà seule — au lavoir — car « la grosse affaire, « dans la vie de Ragotte, a toujours été le lavement du « linge des autres ». Ces pointes sèches sont agréables à l'œil et elles ravissent les amis de Jules Renard, pour lesquels, sans doute, elles ont été faites, car ce qu'elles illustrent, ce n'est pas seulement, ni même principalement *Ragotte*, mais encore *Les Philippe*, les *Bucoliques*, le *Journal*, et la *Correspondance*, bref toute la vie de Renard à la campagne.

Métivet.

Les illustrations de M. Lucien Métivet sont vives, et le dessin a du mouvement. et même de l'esprit. M. Métivet, sans s'occuper du décor, a dessiné surtout des personnages, des types de campagne qu'il a poussés jusqu'à la caricature. Ragotte, qui reste justement au premier plan dans les autres éditions illustrées, rentre un peu trop dans l'ombre ici. Par contre, nous voyons au complet les cinq prétendants qui la poursuivaient quand elle était en âge de se marier (1), Philippe et son nez déformé, Honorine, Mélanie, la Chalude, Bonnard, la veuve Laure, Martine qui fait la chouette, les Grillot et Merlin, les Mignebœuf et l'ivrogne, Calot et Barnave (2). Alors que les autres illustrateurs dessinaient l'enterrement du petit Joseph, M. Métivet préfère l'infirmière et le curé. Au lieu de peindre, comme le fera M. Corneau, le cortège de la noce de Lucienne défilant à travers champs, il nous présente individuellement, les gens de la noce, le parrain, le musicien, et Ragotte, et

(1) p. 7.

(2) p. 8, 48, 55, 60, 61, 63, 65, 68, 70, 72, 74, 77, 84.

il illustre le détail plaisant : le frère soldat « lequel rap-« porte des manœuvres une colique qui n'est pas dans « une musette », se tient le ventre à deux mains (1).

Mais quand vient *la mort du petit Joseph* ou que tombent les *Feuilles d'automne*, le crayon humoristique de M. Métivet devient impuissant. La profondeur et la poésie du dernier livre de Renard font complètement défaut à ses aimables compositions.

LEROY.

De la couverture dessinée par M. Leroy, nous ne dirons qu'un mot, c'est qu'elle exprime beaucoup mieux la vieille Honorine que la grosse Ragotte, alerte et curieuse, malgré son embonpoint, qui n'a pas les yeux dans sa poche et ne s'appuie guère sur un bâton. C'est une mendiante des routes qu'on nous présente, et non la domestique de « monsieur Jules », propriétaire de la plus belle maison du village.

E. CORNEAU.

Quant aux pointes sèches de M. E. Corneau, elles ont un attrait particulier : M. Corneau s'est documenté sur place. Il est allé dans la Nièvre, il a vu Chitry, Chaumot et leurs habitants, qui n'ont pas dû changer sensiblement en vingt-cinq ans, et il a regardé beaucoup de photographies. On trouvera donc dans ses illustrations, composées avec le plus grand soin dans le style des « tableaux de genre », une indéniable exactitude documentaire. L'église de la page 5 est, dans les moin-

(1) p.22 et 24, 28, 29, 31, 32, 33 — 29.

Le verre d'eau, illustré par M. Corneau. Crès éd.

ciel

*
* *

qui fut l'un des onze fondateurs
France, a été connu et aimé de
ptait à son époque Il a eu pour
Rostand, Tris-
arcel Schwob,
s, Alfred Ca-
iitry, Edmond
ı, Jean Jaurès,
, Sarah Bern-
fréquente chez
Richepin. Il
cho de Paris,
l'*Aurore*, à
ndré Antoine
Poil-de-Carotte,
rtoire de la
ise, *Monsieur*
a bientôt y

1907, il est élu
cadémie Gon-
t à Huysmans.
1910, on l'en-
ıpe, sans dis-

1913 on inau-
sur la place du
l'église.
e Jules-Renard
Nevers.

eur de l'appro-

nment j'osai.
province avec
lles mal ébau-
un jour à la
s Renard. La
ı œuvre, l'hon-
y respirait,
t autant qu'il
.
ur un homme

Une phrase épurée, c
style, et ne jamais le la
La construction, le méti
là, puissants et invisible
d'une maison, l'ossature
certes, mais peu. Surtou
de clinquant. Il a horr

« ...le jardinier chargé de l'entretien de « la Gloriette »,
à Chaumot. »

(*Le Monde illustré*, 29 Novembre 1930.)

dres détails, la toute petite église de Chitry-les-Mines, avec son clocher neuf, son sapin à gauche, la route qui tourne en passant devant elle, et la sépare de la mairie. M. Corneau n'a eu qu'à faire disparaître le monument, déjà gris, élevé à Jules Renard, et le monument, tout blanc, consacré aux morts de la dernière guerre, pour reconstituer la petite place de Chitry comme elle était au temps où Jules Renard en était maire.

On peut constater également, sur *Le Monde illustré* du 29 Novembre 1930, que le Philippe du *Verre d'eau* est minutieusement copié sur une photographie qui nous montre « l'illustre écrivain bavardant avec le jardinier « chargé de l'entretien de « la Gloriette », à Chaumot ».

Je ne doute pas que les autres illustrations dûes à M. Corneau soient aussi exactement documentées que celles dont je viens d'indiquer les modèles. Nous avons certainement dans son livre, les paysages, les intérieurs, les costumes du Nivernais.

Mais sa documentation même a gêné le dessinateur: Philippe, par exemple, sur le dessin de la page 172-3, au lieu de regarder, comme il serait naturel, son maître qui est en train de l'interroger, reste obstinément tourné *vers le photographe*, comme sur le cliché du *Monde illustré*.

Lorsqu'on l'utilise telle quelle, la documentation a ses dangers. Comme M. Corneau n'avait pas de modèle pour le verre d'eau qu'il a placé sur la table, il a dessiné un verre à liqueur, tout au plus un verre à bordeaux, vraiment insuffisant pour apaiser la soif « par une forte « chaleur de Juillet ».

L'exactitude des documents reste donc le mérite principal de cette édition très soignée.

Petites gens, Petites choses.

Ce volume n'est pas un livre de Jules Renard, c'est un recueil très mal composé de morceaux qui semblent pris au hasard dans son œuvre (1). Nous en avons déjà parlé à propos des *Bucoliques* et de *Poil de Carotte*. Il ne nous reste plus qu'à dire un mot de son esprit général. Les cinq petites aquarelles de M. Ricardo Florès amusent mais retiennent peu le lecteur.

Roubille.

Les dessins à la plume de Roubille sont beaucoup plus nombreux et fort distrayants. La verve du dessinateur s'est donné carrière, et convient on ne peut mieux à l'esprit du recueil, quoiqu'elle déborde singulièrement hors des phrases sobres de Jules Renard. M. Roubille s'est amusé en marge du texte, déployant une imagination fantaisiste pleine de mouvement et d'une légèreté très agréable.

La chasse au mari est figurée par une jeune fille qu'un cochon suit, groin en l'air, jusque devant Monsieur le maire. « Si la bête passe près de moi », déclare obligeamment Daphnis à Lycénion, « je vous prévien- « drai ». Renard ne spécifiait pas quelle bête. Par une interprétation vraiment spirituelle, de cette bête anonyme Roubille a fait un cochon qui s'éveille (2). Tenant une énorme clé, un saint Pierre hilare accueille au Paradis *mademoiselle Olympe*, parée par Renard de toutes

(1) Voir notre thèse principale. Bibliographie, p. 453 et suiv.

(2) p. 3.

les vertus, et nous voyons le Seigneur sourire dans sa grande barbe de ce que *Nanette manque la messe* (1). Pour exprimer que Chloé prodigue à son mari les flatteries nécessaires à sa santé morale, Roubille lui fait balancer sous le nez de Daphnis, homme de lettres, un encensoir. Le théâtre, la mort, la guerre s'animent pour nous sous les apparences d'une danseuse de revue, d'un croque-mort qui se présente chapeau bas, un cercueil sous le bras, et d'un soldat qui charge à la baïonnette (2)...

Roubille nous a donc offert, de ces textes disparates, un commentaire que prolonge le texte, et vraiment plein d'esprit et de joyeuse humeur. Spontané et léger, cet esprit n'est assurément pas du même genre que celui de Jules Renard, mais il est justifié par le titre de la collection dont le volume fait partie.

La vérité et la poésie se glissent d'ailleurs parfois dans ce volume d'humour. Le vieux puits de la page 111 rappelle exactement celui de la maison de Chitry où se noya la mère de Jules Renard ; et *la cuisine* en grisaille (3), où l'on sent toute vie assoupie, mais présente, dégage la même émotion simple et familière que le texte de Renard, dont elle reproduit l'humble énumération, et nous rappelle que ce sage écrivain fut un grand poète de la maison.

Mort en 1910, Jules Renard n'a pas connu toutes les interprétations que les illustrateurs ont données de son œuvre. Il a néanmoins pu voir les principales : celles de Steinlen, de Vallotton, de Lautrec, de Bonnard

(1) p. 18 et 19.
(2) p. 73, 75, 76, 77.
(3) p. 47.

et les éditions populaires de Poulbot et de Benjamin Rabier.

Qu'en a-t-il pensé ? Sur ces dernières, nous n'avons aucun témoignage. Il me semble cependant que Renard a dû porter sur les *Histoires Naturelles* de Rabier un jugement assez voisin de celui qu'il a formulé, dans son *Journal* sur les animaux dessinés par Grandville : « Ce « qui me gâte les animaux de Grandville, c'est leur cos- « tume. L'air suffisait. J'ai tâché de me contenter de *l'air* dans mes *Histoires Naturelles*. Les animaux ne sont « pas ridicules » (1). Rabier n'a pas mis de vêtements à ses animaux, mais il leur a donné des physionomies, des attitudes et des gestes trop humains sans doute pour le goût de Renard. Il ne s'est pas contenté de *l'air*.

D'autre part, nous avons vu Jules Renard manifester une sévérité qui va jusqu'à l'indignation contre la façon scandaleuse dont M. Vogel avait illustré *L'Ecornifleur* (2).

Avec Steinlen, Vallotton et Toulouse - Lautrec, Renard avait des relations cordiales dont le *Journal*, et pour Steinlen la *Correspondance*, nous ont conservé quelques traces. Il y apparaît que Renard jugeait ces grands artistes à leur valeur. Il disait à Steinlen le plaisir que lui causaient ses dessins-commentaires du *Gil Blas* (3), et souhaitait avoir dans sa maison de campagne des « fresques signées Steinlen » (4). Sur Lautrec et Bonnard, nous avons seulement quelques mots, mais ils suffisent à prouver que Renard se rendait compte de

(1) J. p. 390.
(2) Voir p. 68.
(3) Voir p. 35.
(4) Cor. I. p. 190.

l'originalité de ces deux maîtres : « Les *Histoires Naturelles* de Lautrec ont une autre allure ! (1) et : « Oui, « Bonnard, c'est quelque chose » (2). Quant à Vallotton, une lettre inédite témoigne de façon décisive que Renard avait senti tout le mérite de ses dessins et pour ainsi dire leur « adéquation » au texte de *Poil de Carotte*. En adressant à M. Georges Moreau, directeur de la *Revue encyclopédique*, un chapitre inédit des aventures de Poil de Carotte, Renard ajoutait: « Je joins à mon envoi « un exemplaire d'un petit Poil de Carotte dessiné par « Vallotton et que pour ma part je goûte beaucoup, « c'est tout à fait ça... » (3).

Ces divers témoignages indiquent en Jules Renard un goût artistique avancé pour l'époque et très sûr, qu'il tenait de ses amis de la *Revue Blanche*, en même temps qu'une assez grande largeur d'esprit, puisqu'il admettait qu'un Lautrec ne considérât ses *Histoires Naturelles* que comme un prétexte à faire œuvre personnelle. Mais il ne reconnaissait une telle liberté d'interprétation qu'aux artistes puissamment originaux. Les autres devaient obéir au texte serré de ses livres.

Cependant, pour qu'il fût pleinement satisfait, il lui aurait fallu autre chose encore que cette stricte dépendance : une atmosphère mystérieuse de rêve, suggérée par de petits tableaux curieusement travaillés, comme ses proses de *La Lanterne sourde*, de *Bucoliques* ou d'*Histoires Naturelles*, quelque chose de menu et de poétique à la fois. Il entrevit un jour son interprète idéal : c'était un peintre d'origine allemande, ami de

(1) J. p. 661.

(2) Cor. II. p. 175. Voir notre thèse principale, p. 417.

(3) *Catalogue* de la vente des 10, 11, 12, 13 décembre 1934, par M. G. Andrieux, p. 196.

Maeterlinck, Frantz-Marie Melchers, qui avait vécu en Belgique, en Hollande et à Paris (1) Renard avait visité une exposition de ses œuvres chez Le Barc de Boutteville, et au retour, nota dans son *Journal :* « Franz M. « Melchers. — Chez le Barc de Boutteville avec Moreau. « Des peinturlures d'enfant. Des maisons couvertes en « tuiles rouges bien divisées. Des pommiers verts et « ronds comme des prunes, ou comme des bonnets à « poil de l'Empire. Des petits nuages qui semblent mon- « ter d'une cigarette. Des sabots qui, selon le mot de « Maeterlinck, patientent à la porte. Des bonshommes « épais comme des feuilles de papier et collés à des « murs de briques toujours bien divisées. Je vois mes « petits contes illustrés par ce peintre précis, minutieux, « et quelquefois au bord du mystère » (2).

On peut se demander toutefois si l'auteur d'un livre est le meilleur juge du commentaire qu'un autre artiste peut y apporter. M. Valéry se refuse modestement à le croire, et abandonne ses vers à toute glose. Rappelons-nous que Maeterlinck, satisfait de la musique de M. Fabre, n'accueillit qu'avec toutes sortes de difficultés et une incompréhension totale le chef-d'œuvre que Debussy avait su dégager de *Pelléas et Mélisande*. En fait, un livre publié n'appartient plus à l'auteur. Chacun y prend ce qu'il est capable d'y trouver, et certains de ces interprètes, critiques, illustrateurs, musiciens, nous font part de leurs découvertes. Sans plus nous occuper de l'opinion de Renard, essayons donc d'apprécier les interprétations qui nous ont été proposées de son œuvre.

Ce sont généralement les éditeurs qui sont respon-

(1) Voir sur ce peintre un article dans *La Plume*, 1er Février 1903.

(2) J. p. 360.

sables du choix des illustrateurs, et ils se laissent entraîner, soit par l'habitude, ou le contrat, qui les lie à tel ou tel artiste, soit par le fait qu'un artiste a déjà illustré une œuvre « du même genre » que celle qu'il s'agit d'éditer. Dans l'un et l'autre cas, on est à peu près sûr qu'un public moutonnier sera servi selon ses goûts et entretenu dans sa béatitude artistique, mais il est rare que le résultat soit une œuvre d'art. Elles ne peuvent naître que de la liberté. Personne n'a commandé à Lautrec ni à Ravel leurs *Histoires Naturelles*.

Il faut reconnaître que les livres de Renard, s'ils invitent à l'illustration, sont difficiles à illustrer. Ils supportent mal un commentaire qui ajoute, qui bavarde, admettent seulement celui qui prolonge, dans la même ligne simple qui fait leur valeur. Un juge exigeant se trouve rarement satisfait, à cause du voisinage du texte, et du caractère de la prose de Renard, tellement stricte qu'à côté d'elle un commentaire évite difficilement de paraître emphatique.

Cependant, il est indubitable que l'œuvre de Renard doit quelque chose à ses interprètes. Elle leur doit d'abord une certaine expansion, dans des milieux très différents. Le *Poil de Carotte* illustré par Poulbot et les *Histoires Naturelles* de Benjamin Rabier ont répandu dans le grand public le nom de Jules Renard, et d'autre part, auprès d'un petit nombre de connaisseurs, les chefs-d'œuvre de Toulouse-Lautrec et de Maurice Ravel entretiendront longtemps, s'il en était besoin, le souvenir et le culte de Renard.

De plus, si l'œuvre de Renard a rarement profité d'une interprétation complète, s'il n'y a guère eu « illus- « tration » au sens d' « enrichissement », les principaux artistes qui ont illustré Renard ont du moins chacun mis en relief un des traits caractéristiques de cet écrivain.

Les *Histoires Naturelles* ont surtout fourni à Toulouse-Lautrec l'idée de quelques chefs-d'œuvre, et à Pierre Bonnard une occasion de nous faire admirer sa jeune fantaisie, mais Benjamin Rabier et Roubille ont souligné l'esprit de Renard, et Roubille a su montrer la poésie en même temps que la vérité de certaines de ses images ; Paul Colin, Steinlen et Vallotton ont rendu manifestes la précision dans l'observation et la sobriété de l'œuvre ; Lobel-Riche et Malo Renault ont pu contribuer à découvrir la pitié humaine que Renard conservait le plus souvent dans son âme, — et Vallotton a réuni tout cela : esprit, poésie, précision, sobriété, émotion, dans un humour assez voisin de celui de Jules Renard pour rendre, comme sur la couverture de *Poil de Carotte*, inséparables leurs deux noms.

II

Interprétation cinématographique de " Poil de Carotte "

« Poil de Carotte n'est pas tout
« à fait ainsi... »

(Jules Renard à Suzanne Desprès).

A deux reprises, à six ans de distance, un film a été tiré de *Poil de Carotte*, par le même metteur en scène, M. Julien Duvivier.

***

Le film de 1926.

En 1926, « Les cinématographes Phocéa
présentent
Poil de Carotte
Mise en scène de
Julien Duvivier
Assistant
Henri Lepage
d'après le roman (1)
de
Jules Renard.
Photographies de
Walter.

(1) Faut-il faire remarquer que *Poil de Carotte* n'est pas un roman ?

Je n'ai pas vu le film de 1926, mais j'en ai vu un programme (1), abondamment illustré et contenant le résumé du scénario. Ce programme montre nettement à quel point l'œuvre de Renard, lors de ce premier essai, avait été déformée.

Nous pourrions nous borner, pour faire comprendre ce que pouvait être cette invraisemblable production, à citer les extraits suivants de l'analyse publiée dans le programme :

« Nous sommes d'abord dans une petite ville de « la Haute-Savoie et nous pénétrons dans l'intimité des « Lepic...

« Félix, son aîné, pendant ce temps, s'est amou- « raché d'une chanteuse de caf'conc', Gaby, et comme « les vacances approchent, il la supplie de venir la « rejoindre dans la petite ville perdue dans la monta- « gne...

« Mais le drame va se jouer rapide : Gaby ayant « pris des renseignements et sachant que la famille « Lepic est très à son aise, a rejoint Félix et, au bout « de quelques jours, elle devient exigeante. Il lui faut « de l'argent et elle forcera même Félix à partir avec « elle pour Paris. Félix vole sa mère et celle-ci accuse « Poil de Carotte complètement affolé par cette trop « injuste suspicion. Cependant M. Lepic a été nommé « maire et dans un banquet un de ses adversaires lui « crie le scandale dont son fils est le héros. M. Lepic, « brave et honnête homme, a blémi sous l'injure. Il « rentre chez lui, voit son coffre-fort vide et part aussi- « tôt à la recherche de son fils aîné. Il le trouve à la « fête, sur un manège de chevaux de bois et le ramène « à la maison comme un vaurien.

(1) A la Bibliothèque Rondel (Arsenal), dossier Renard.

« Pendant ce temps, Poil de Carotte a réfléchi à « ses malheurs, à son effroyable destin, et ayant ren- « contré la petite Mathilde, il lui a dit : « Je ne t'épou- « serai pas car je vais me tuer ». L'enfant a répété ce « propos à Annette qui le transmet à M. Lepic. Le père « comprend enfin l'âme de Poil de Carotte. Il court à « sa recherche et le retrouve, pendu, dans un grenier. « Heureusement l'enfant respire encore... (1) ».

Comme on le voit par cette analyse, le pauvre petit village de la Nièvre où vécut la famille Lepic n'a pas semblé assez « pittoresque » au metteur en scène des Etablissements Phocéa. Les vues de montagne sont bien plus « photogéniques ». Aussi est-ce aux environs de Briançon (2), dans un décor romantique de bois sombres et de cascades qu'est situé le drame, ou plus exactement le mélodrame.

Quant à l'œuvre de Renard, on voit qu'elle n'a guère fourni qu'un titre célèbre fait pour attirer le spectateur, et que le metteur en scène s'est contenté d'en prendre les personnages pour faire d'eux les héros conventionnels d'une intrigue qui tient à la fois du roman-feuilleton et du roman-policier.

Presque personne dans la presse ne protesta contre ces déformations mélodramatiques qui juraient si fort avec la sobriété classique de Jules Renard. M. Paul Granet osa même écrire, sans la moindre ironie : « Film dont le moins qu'on puisse dire est qu'il cons- « titue une manifestation éclatante de l'originalité, de « la perfection artistique et technique, de l'imagination

(1) Programme de *Poil de Carotte* projeté à « l'Artistic » en Mai 1926. Voir notre bibliographie.

(2) Voir *Eve* : 20 et 28 Mars 1926.

« hardiment novatrice du cinéma français prêt à « s'élancer sur les sommets avec la spontanéité, la « verve, l'esprit qui nous ont déjà valu la supériorité « dans les divers domaines de l'art et de la pensée » (1).

Cependant Antoine, entre autres, formula certaines réserves. Il n'hésita pas à publier une lettre que lui avait envoyée un spectateur justement écœuré et révolté, et dont voici un extrait :

« Monsieur,

« Jules Renard, en vous dédiant *Poil de Carotte*, « vous a conféré sur son œuvre une sorte de droit « moral. Nul n'est donc mieux désigné que vous pour « protester contre la véritable trahison (le mot n'est pas « trop fort) que constitue le film actuellement visible. « Il est impossible de concevoir un plus néfaste tri- « patouillage : une maison close de province, un coffre- « fort fracturé, un enfant se soulageant dans la chemi- « née, toute une série de péripéties de bas mélodrame, « voilà à quoi l'adaptateur a réduit le douloureux et « poignant chef-d'œuvre de Renard. La profondeur, « l'amertume, la sensibilité frémissante cachée sous « l'ironie, il n'en reste plus rien.

« Ceux qui ont vu la pièce ou lu le livre se borne- « ront à hausser les épaules... » (2).

Quelques jours plus tard, Antoine publiait une lettre décisive de Madame Renard et déclarait que, sollicité par M. Duvivier de jouer dans ce film le rôle qu'il avait créé jadis, il s'y était refusé (3).

Malgré les éloges dithyrambiques décernés par certains journalistes, le jeune « réalisateur » finit par

(1) *Eve*, 28 Mars 1926.

(2) *Le Journal*, 7 Mars 1926.

(3) *Le Journal*, 15 Mars 1926.

comprendre qu'il avait fait fausse route, et son second film respecta bien davantage l'œuvre de Renard dans son esprit.

***

Le film de 1932.

En 1932 fut projeté

Poil de Carotte

d'après le roman de Jules Renard.

Scénario et réalisation de Julien Duvivier.

Musique d'Alexandre Tansman.

Ce film ne souleva guère que des éloges enthousiastes (1) auxquels on ne peut que s'associer si on le compare, non pas à l'œuvre de Renard, mais à la moyenne des « productions » cinématographiques françaises. Et en effet, le progrès était tel du premier au second qu'il faut souligner d'abord la conscience du metteur en scène et les efforts accomplis par lui pour rapprocher son style de celui de Renard.

M. Duvivier prit d'ailleurs soin de s'expliquer lui-même en ces termes :

(1) Voir, par exemple, l'article de M. Emile Vuillermoz dans *Le Temps* du 19 Novembre 1932, et notre Bibliographie, p. 206 et suiv.

« En portant en 1921 à l'écran l'Odyssée (1) de Poil « de Carotte..., c'est la seule pensée de l'auteur que je « pouvais évoquer (2). La matière « images » étant « limitée, quelques développements visuels furent in- « troduits : ce furent les scènes au cours desquelles on « voyait M. Lepic découvrir une liaison de son fils aîné, « poursuivre le jeune homme dans une fête foraine et « provoquer un scandale à l'issue duquel il ramenait « brutalement au foyer l'adolescent dévergondé.

« Dans la nouvelle version, ces scènes ont été sup- « primées. D'autre part, un personnage qui n'apparais- « sait pas dans le film muet, le parrain, a été rétabli. « Les ressources du parlant permettaient cette fois de « faire la part beaucoup plus large à l'apport personnel « de l'auteur. Toute une partie de son texte a pu être « reprise intégralement pour constituer le dialogue « même du film. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle « nous avons jugé intéressant de refaire *Poil de Ca-* « *rotte*... Nous avons tenté de matérialiser la peur qui « étreint notre petit héros en représentant les fantômes « qu'il imagine (3) et... nous nous sommes évadés dans « la fantaisie pure, chaque fois que la psychologie de « Poil de Carotte nous semblait l'exiger (4). »

(1) « ... On ne s'attendait guère »
« A voir Ulysse en cette affaire... »

(2) On vient de voir par quelles inventions et quelles déformations.

(3) C'est-à-dire qu'autour de Poil de Carotte courant fermer les poules, on nous a offert un ballet de fantômes blancs agitant leurs voiles à la manière de Loïe Fuller et que l'enfant se heurte à cette ronde fantastique comme Coupeau aux murs de sa chambre dans ses crises de *delirium tremens*. Voir l'article de M. Henri Tracol dans *Vu* du 30 Novembre 1932.

(4) *L'Ami du Peuple*, 4 Novembre 1932.

Quoi qu'en pense M. Duvivier, il ne s'est pas encore assez effacé devant l'œuvre qu'il interprétait, et je ne crois pas du tout, contrairement à M. Vuillermoz, que Jules Renard eût été enchanté de voir son œuvre « réalisée dans ces conditions » (1). M. Vuillermoz pourrait nous objecter qu'en portant son livre au théâtre, Jules Renard a donné lui-même le premier un exemple d'édulcoration. C'est vrai. J'estime cependant que plusieurs passages du film l'auraient choqué.

Sans doute, je reconnaîtrais, avec M. Vuillermoz, que le film offre sur la pièce l'avantage d'être interprété par un enfant, et en plein air, au lieu de l'être par une actrice en travesti, dans la poussière des décors. J'ajouterais même que M. Duvivier a eu l'excellente idée de s'inspirer du livre, bien supérieur à la pièce, plus que de la pièce. Mais j'ajouterais qu'il ne s'en est pas suffisamment inspiré et que ce film est encore loin d'atteindre à la forte simplicité du vrai *Poil de Carotte*.

Les paysages m'ont paru — et ne peuvent que paraître à qui connaît Chitry-les-Mines — encore un peu trop riches. Nous sommes descendus des hautes montagnes de la Savoie où avait été tourné le premier film, mais pas suffisamment. Il y a trop d'étangs, trop de hautes collines et des cours d'eau trop impétueux pour figurer l'Yonne qui « dort sous la caresse des « saules » ou le canal de Marigny. Les vues de plein air ont en effet été prises dans la Corrèze et non dans le petit coin à peine ondulé de la campagne où vécut Jules Renard. « Le paysage est trop beau », juge avec

(1) Article cité.

raison M. Champeaux. « A ces hautes herbes et à ces « arbres opulents de jardin anglais, j'eusse préféré une « campagne aride, un peu grise. Je ne retrouve pas « ici le côté crispé des descriptions de Jules Renard, « et cet arrière-goût d'amertume de toute son œu- « vre (1). » Cependant, comme ces paysages sont admirables, on passerait volontiers sur ce point.

La maison aussi est un peu trop riche et ses arcades évoquent fâcheusement le « studio ». Ce n'est pas « Sa « maison » (2). La pièce principale est construite comme un grand hall de pavillon de chasse, et l'énorme paire d'andouillers qui la décore, et qui eût fait envie à feue Madame la duchesse d'Uzès, née Mortemart, ferait prendre pour un habitué des chasses à courre le père Lepic, qui jamais n'immola que lièvres et perdrix. Le chien même est un chien loup trop beau.

Faut-il parler de ce qu'on appelle le « décor so- « nore »? M. Tansman est un compositeur du plus grand talent, mais il a donné ce qu'on lui demandait. Ne disons rien de l'ouverture, dont la marche solennelle convient parfaitement au défilé de noms propres que l'on est obligé de subir avant la projection de chaque film, et pas du tout à *Poil de Carotte*, mais comment est-il possible de croire qu'on ajoute à la beauté d'un étang et au pathétique de la situation en faisant accompagner d'un solo de violoncelle aussi banal que bien phrasé

(1) *Gringoire*. 18 Novembre 1932.

(2) Le nom pieusement donné par Madame J. Renard à la maison où vécurent Poil de Carotte et ses parents, à Chitry.

la scène où Poil de Carotte est tenté de se jeter à l'eau ? (1).

L'action du film est beaucoup plus compliquée que celle de la pièce et comprend un bien plus grand nombre de personnages. Cependant — la noce de village mise à part — les épisodes en sont empruntés au livre (2) — et c'est très bien. Ceux qui mettent en scène le parrain répondent tout à fait aux intentions de Renard qui notait : « Faire de leur lit un nid de vieil et de jeune « oiseau, un repos dans la vie fatigante de Poil de « Carotte » (3).

Mais il arrive aussi qu'ils soient dénaturés et faussent le sens des récits de Renard.

Un exemple : au début du film — et la scène est fort bien jouée par Madame Catherine Fonteney — Madame Lepic se débarrasse d'Honorine, qui se fait trop vieille, et qui perd la vue. Dans le livre, c'est Poil de Carotte qui fournit à sa mère, volontairement, l'occasion de renvoyer la vieille servante. Il a entendu Honorine dire à sa mère : « Le jour où je m'apercevrai que « je deviens à charge et que je ne sais même plus faire « chauffer une marmite d'eau sur le feu, je m'en irai

(1) Cela correspond peut-être au goût d'un certain public, ou plutôt au goût que des critiques veules attribuent trop volontiers au public, mais ce ne sont ni ce public, ni ce genre de critiques que Renard cherchait à satisfaire.

(2) Quoi qu'en pensent certains critiques, comme Mme Odette Pannetier et M. Charles Méré, qui semblent avoir une connaissance bien superficielle de l'œuvre de Jules Renard.

(3) Manuscrit appartenant à M. Sacha Guitry. *Parrain.*

« tout de suite, toute seule, sans qu'on me pousse... » (1). Et il enlève *la Marmite*, ce qui provoque la catastrophe attendue. « Elles sont rares pour Poil de Carotte les « occasions de se rendre utile à sa famille. Tapi dans « un coin, il les attend au passage » (1). Dans ce cas particulier, il prend « en mains la direction des affai- « res » (1), à la fois pour se rendre important, pour essayer de se concilier ainsi la faveur de Madame Lepic, à laquelle il aura rendu service, et aussi parce qu'il est poussé par « le démon de la perversité ». Comme certains personnages de Poe et de M. Duhamel, il se voit forcé de réaliser l'action, même stupide, même mauvaise, même méchante, qu'il a une fois conçue. Mais le film, simplificateur, n'a que faire de toutes ces nuances. C'est Madame Lepic seule qui devient responsable du renvoi d'Honorine. L'intervention de Poil de Carotte gênant le metteur en scène, il la supprime, car il veut « réaliser » un enfant constamment sympathique, et il appauvrit ainsi l'âme complexe de Poil de Carotte.

Autre exemple : dans le film, M. Lepic est élu maire de son village, ce qui est conforme, non pas à *Poil de Carotte* mais à *La Bigote*, où Renard a encore montré les Lepic, à *Coquecigrues*, et à la réalité (2). Malheureusement, M. Duvivier a fait ceindre l'écharpe à M. Harry Baur avec une joie et un empressement naïfs qui sont à l'opposé du caractère de M. Lepic. Si M. Duvivier avait lu le *Journal* de Renard, il y aurait trouvé ceci : « Papa a son écharpe de maire dans une petite boîte à

(1) P. de C. p. 45.

(2) Je rappelle que François Renard, comme plus tard son fils Jules, fut maire de Chitry.

« faux-cols du *Bon Marché*. Pour les mariages, il l'em-
« porte à la mairie, la pose sur la table et se contente
« de l'ouvrir ; mais, en se haussant sur la pointe du
« pied, époux et témoins aperçoivent l'écharpe. — Cela
« suffit, dit papa.

« *Jamais il n'a mis son écharpe*, et il y a des gens
« qui ne se croient pas très bien mariés » (1).

De plus, toujours dans le film, où M. Duvivier n'a pas perdu cette occasion de faire célébrer une noce, M. Lepic embrasse la mariée, et ouvre le bal avec elle en étalant une allégresse gauloise qui n'est pas davantage dans son caractère. Si M. Duvivier avait lu, dans *Coquecigrues : L'homme assis sur un mur*, il aurait pu tirer profit du passage suivant :

« A peine élu » (comme dans le film), « M. Castel (2)
« doit célébrer un mariage... Comme le marié lui offre
« la main, il l'effleure du bout d'un doigt, mais à la stu-
« peur générale, « *il n'embrasse pas la mariée* ». Et
« comme le marié s'étonne et insiste : « Excusez, on
« embrasse toujours la mariée, c'est une habitude du
« pays...

« — Je trouve l'usage inconvenant, dit M. Castel.

« — Oh ! ça ne me gêne pas ! dit le marié près de rire.

« — Cela me gêne, moi, dit le maire.

« — Défunt M. le Comte embrassait nos mariées plutôt deux fois qu'une.

« — Précisément, dit le maire.

« — Vous êtes donc plus fier que lui ?

« — Je tâche, dit M. Castel... »

(1) J. p. 497, 498.

(2) C'est le nom que prend, dans *Coquecigrues*, M. Lepic ou le père de Jules Renard, François Renard.

Et comme le marié « tremble de honte », le nouveau maire lui fait sur la délicatesse et la dignité, un petit discours qu'il termine ainsi : « Que d'abord vos invités « d'aujourd'hui imitent ma réserve, et embrassez votre « femme vous-même, tout seul. Vous prendrez vite cette « habitude, et demain ce sera l'usage, un usage de « plus » (1).

Et si, à défaut du *Journal* et de *Coquecigrues*, M. Duvivier avait du moins ouvert *La Bigote*, il aurait lu les répliques suivantes, écho de *Coquecigrues :*

HONORINE.

« — Et puis, tu embrasseras la mariée !

JACQUES.

« — Ah ça oui, par exemple !

HONORINE.

« — Tu n'a pas embrassé Julie Bernot. Elle est « sortie de la mairie toute rouge. Son homme lui a dit « que c'était un affront et qu'elle devait avoir une tache.

JACQUES.

« — On dirait que ma Louise en a une... Si vous « n'embrassez pas ma Louise, je vous préviens, mon- « sieur le maire, que je la lâche dans la rue, entre la « mairie et l'église ; elle ira où elle voudra. Vous l'em- « brasserez, hein ?

MONSIEUR LEPIC.

« — Tu ne peux pas faire ça tout seul ? » (2).

Faisant agir M. Lepic à l'inverse de ce qu'indique l'œuvre de Jules Renard, le metteur en scène a donc montré ce personnage sous un jour faux.

(1) Coq. p. 118 et suiv.

(2) *La Bigote*, acte I, sc. 2.

L'aventure de Poil de Carotte avec Mathilde est également dénaturée. Au lieu de se passer dans le pré des Lepic, sous les phrases ironiques de grand frère Félix meneur du jeu, la noce enfantine se déroule chez le parrain et se prolonge au son de la vielle. L'épisode où Renard retraçait la curiosité précoce de Poil de Carotte et la malice de Mathilde devient une scène attendrissante. La poésie facile est substituée au réalisme voulu, pour la satisfaction béate du public.

D'autre part, certains détails de l'action sont invraisemblables. Invraisemblable qu'Annette fasse claquer le volet sur le nez de Madame Lepic ; mais cela fait rire le public.

Invraisemblable que Poil de Carotte, si sauvage, si renfermé, même avec ceux qu'il aime, danse avec Annette une espèce de menuet.

Invraisemblable que Madame Lepic demande à son fils : « Aimes-tu mieux ton père ou ta mère ? » à l'instant même où elle vient de lui donner une paire de claques.

Invraisemblable que Poil de Carotte veuille se suicider juste au moment où son père vient de lui montrer, par deux fois, sa sympathie, et l'a défendu contre Madame Lepic, lorsqu'elle veut l'envoyer chercher de la farine, et lorsqu'on le soupçonne du vol des 50 francs (1).

(1) M. Duvivier n'a pas su renoncer à cet épisode de son premier film, absolument révoltant. Etait-il indispensable, pour rendre Poil de Carotte sympathique, de montrer sous un jour odieux grand frère Félix et sœur Ernestine ? Renard n'est jamais allé jusque-là. Au contraire, dans le manuscrit Doucet (1898), c'est « grand frère Félix qui arrange tout » et on lit cette réplique : « Quel chic type tu fais, mon vieux frère « Félix ».

Invraisemblable que le parrain aille se faire raser précisément au village où la noce se célèbre, et que la petite Mathilde aille l'avertir, juste à la minute nécessaire, que Poil de Carotte va se tuer. Il y a là une cascade de coïncidences et une course folle de M. Lepic qui relèvent bien plus du film d'aventures que du génie de Renard.

Les personnages sont physiquement bien choisis. Cependant Poil de Carotte est un peu, et la petite Mathilde beaucoup trop jeune, ce qui dénature complètement leurs relations. Une idylle à la George Sand se substitue au réalisme sobre de Jules Renard (1).

Et d'ailleurs le physique, auquel les metteurs en scène attachent tant d'importance, n'est pas tout. Il faut avoir aussi « l'âme » du rôle. Mal dirigés, les interprètes du film ne l'ont pas toujours.

Il faut mettre à part Madame Lepic, Madame Catherine Fonteney, excellente ici comme elle l'est au théâtre (2) ; mais le parrain, qui devrait être « un vieil homme bourru, « solitaire » (3), est beaucoup trop bonhomme et même bon enfant, Annette est trop hardie et M. Lepic trop expansif lorsqu'il est en dehors de chez lui. M. Lepic, indique Jules Renard, est « misanthrope. « Il cache son émotion et la coupe brusquement. S'il « fait une bourrade à Poil de Carotte, c'est dans le dos. « Il a la pudeur de l'affection. Quand Poil de Carotte

(1) Voir P. de C. *Le Coffre-fort* et J. p. 148.

(2) Au Théâtre-Français où elle interprète madame Lepic. Elle est vraiment un modèle, ainsi que dans *Le Pèlerin* de Vildrac, où l'atmosphère de famille est étouffante, à la manière des *Cloportes*, de *Poil de Carotte* et de *La Bigote*.

(3) P. de C. p. 95.

« s'attendrit trop vite, M. Lepic l'arrête par un coup de « boutoir (1).

« Les scènes qu'il a eues avec Madame Lepic l'ont « rendu défiant, narquois, un peu dur. C'est son mot. Il « n'a plus confiance dans l'espèce humaine » (2).

Enfin Poil de Carotte est trop enfant-martyr avec sa mère, et trop souriant avec les autres. Lui aussi doit avoir avec tout le monde le caractère qu'il tient de sa mère. Comme il s'agit du personnage principal, il est bon d'insister un peu.

Je ne mets pas en cause le talent de M. Robert Lynen. La plupart des critiques ont accablé cet enfant sous les éloges. Seuls, MM. Reboux et Champeaux ont gardé leur sang-froid. « Robert Lynen a la silhouette « de l'emploi », constate M. Champeaux, « Mais quel « cabot déjà ! » (3). Et M. Reboux dit à peu près la même chose en beaucoup plus de mots (4). M. Lynen a sans doute l'avantage d'être un enfant, mais on a loué son « naturel », alors qu'il a visiblement « joué », ou plutôt qu'on l'a fait jouer, en véritable comédien (5).

(1) Et ceci dans la scène de la fin, où le père et le fils se sont retrouvés, et se laissent deviner leur affection.

(2) Collection Doucet, manuscrit de 1899 (notes au crayon).

(3) *Gringoire*. 18 Novembre 1932.

(4) *Paris-Midi*. 14 Novembre 1932.

(5) « Celui-ci prend des temps et des attitudes étudiées, « procède avec une virtuosité qui sent la leçon apprise et le « goût du cabotinage. C'est un artiste véritable. C'est un « exécutant ordinaire, il est comme un comédien du Théâtre-« Français, avec je ne sais quoi de traditionnel dans sa façon « d'être. On sent que ses coups d'œil sont minutés, que l'on a « compté : « un, deux, trois, quatre » avant qu'il ne tourne la « tête... » Paul Reboux, article cité.

Naturelle, cette attitude de Jeanne d'Arc, les mains jointes, écoutant ses voix ? Naturelle, la façon dont il déclare à la petite Mathilde (ce que Poil de Carotte n'eut jamais fait) : « Je vais me tuer ! » ? N'insistons pas et occupons-nous du Poil de Carotte conçu et réalisé par M. Duvivier. M. Duvivier a, je le répète, montré « l'en- « fant-martyr ». C'est un côté de Poil de Carotte, celui que « sortait » déjà Suzanne Després. Et il existe, puisque Jules Renard disait : « Il y a des Poil de Carotte « parmi les petits poussins. J'en vois un que sa mère « chasse de dessous ses ailes, qu'elle crible de coups « de bec » (1).

Mais ce n'est pas le seul. Il y a aussi le Poil de Carotte « bavard et vantard » (2), le Poil de Carotte cruel (3). On ne le voit pas.

Le meilleur moment du film est tout au début, lorsque l'enfant écoute, buté, tête baissée, le sermon du principal ; mais cela ne dure que quelques secondes.

L'enfant se montre trop craintif devant sa mère : Poil de Carotte, écrit Renard, doit être « *naturel et posé* « — *presqu'un homme* — *pas trop chien battu.* Il n'a « de sa mère qu'une espèce de peur physique, une peur « d'imagination qu'il gardera toute sa vie et qu'il trouve « lui-même un peu ridicule. Il en a peur surtout quand « il sent qu'elle rôde autour de lui — quand elle est près « de lui, il en a moins peur et on sent en lui une sourde « révolte » (4). Or, pour exprimer cette peur, M. Duvivier n'a rien trouvé de mieux que de faire mettre l'enfant

(1) J. p. 812.

(2) Collection Doucet, manuscrit de 1898.

(3) « Il bat les lapins », manuscrit de 1898. Voir notre thèse principale. Chap. II, p. 67 et suiv.

(4) Manuscrit de 1899. Notes au crayon.

Jeanne d'Arc, par Chapu.

(Cliché Marcelle Boucharlat)

Poil de Carotte, tel que l'a « réalisé » M. Duvivier.

à quatre pattes sous la table. Que M. Duvivier n'a-t-il regardé le Poil de Carotte de Vallotton, sagement assis à côté de sa mère ? Le drame est intérieur, et pourtant il est sensible.

Avec les autres que sa mère, il est trop souriant et détendu ; il gambade trop. C'est déjà le reproche que Jules Renard adressait à Suzanne Després : « Poil de « Carotte n'est pas tout à fait ainsi. Il est plus sauvage, « moins ouvert, plus renfermé, plus farouche, moins « souriant. Vous souriez trop. » (1) — et c'est aussi celui qu'Antoine formule dans ses *Souvenirs* à propos de cette même actrice, qui passe cependant pour avoir été la meilleure interprète de Poil de Carotte : « Elle ne « donne cependant pas l'enfant bavard et gentiment fai- « seur d'embarras dans la scène avec la petite bonne... « les dessous du gamin n'y sont pas assez » (2). On mesure alors l'écart qui sépare la conception de l'auteur et la réalisation de M. Duvivier.

Ce dernier nous a donné un *Poil de Carotte* compliqué dans son intrigue, édulcoré et simplifié dans ses caractères. Ce n'est plus l'œuvre de Jules Renard.

Le vrai Poil de Carotte reste celui du livre (3).

(1) *Comœdia*. 5 Octobre 1913.

(2) *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon* (première direction). Paris. Grasset. 1928. p. 156.

(3) L'œuvre de Renard qui s'adapterait le mieux aux conditions imposées par le cinématographe, c'est *L'Ecornifleur*. Le roman offre de lui-même l'intrigue qui manque à *Poil de Carotte*, dans l'atmosphère 1900 actuellement à la mode. Le découpage et le dialogue sont tout faits, et le récit, dans sa sobriété, semble indiquer seulement aux acteurs les gestes qu'ils ont à faire. Il y a certainement dans ce livre matière à un chef-d'œuvre cinématographique.

III

L'interprétation musicale

« J'ai toujours pensé que la mu-
« sique et la poésie se nuisaient en
« s'associant. Elles sont l'une et
« l'autre des arts complets : la mu-
« sique porte en elle son sentiment,
« de beaux vers portent en eux leur
« mélodie ».

(LAMARTINE. *Commentaire de la Quatorzième Méditation. Le lac*).

En 1885, un amateur avait mis en musique une petite pièce de vers de Jules Renard (1), alors très répandu dans quelques salons littéraires. Nous n'avons pu la retrouver, et nous ne le regrettons pas, car paroles et musique devaient être d'une égale platitude. D'ailleurs, comme l'a fait observer Stendhal, bon juge en la matière, « comment ce que les hommes de lettres appel-
« lent l'*harmonie des vers* arriverait-il à l'oreille à tra-
« vers la mélodie telle quelle de la musique ? » (2).

(1) Cor. I. p. 49.

(2) Mémoires d'un touriste. Paris. Calmann-Lévy. 1891. p. 168.

En fait, seules, les « proses » des *Histoires Naturelles* ont inspiré des musiciens, dans les deux ouvrages suivants :

1. — Maurice Ravel. *Histoires Naturelles*. Chant et piano. Paris. Durand. 1907.

Le Paon, *Le Grillon*, *Le Cygne*, *Le Martin-pêcheur*, *La Pintade*.

2. — Rollo H. Myers. *Deux Histoires naturelles de Jules Renard*. Chant et piano. Paris. Editions de la Sirène. 1921.

Le Papillon. *Le Pinson*.

Renard, « assurément, n'aimait pas la musique »,

pas plus qu'il ne goûtait les autres formes de l'art. Ou plutôt, il ne voulait pas les aimer (1), s'attachant aux lettres d'un amour exclusif, qu'il eût craint de disperser. « Je me limite le plus que je peux », écrit-il dans son *Journal*, « sourd à la musique, aveugle à la pein-« ture. Je crois que nous naissons tous avec un génie « diffus dont il faut savoir se débarrasser. Rien n'est « plus facile, je pense, que d'être connaisseur dans tous « les arts, et je tâche de me résigner à un seul » (1). Il ne voulait servir qu'un Dieu, et garder à la littérature une activité intacte. Aussi, malgré des curiosités qui apparaissent dans le *Journal* (2), et qui se seraient facilement éclairées au contact d'amis très cultivés et très renseignés, comme Willy pour la musique, Alfred Athis, Tristan Bernard ou Lucien Guitry pour la peinture, sans parler des artistes eux-mêmes comme Carrière, Forain, Steinlen, Willette, Vallotton, Jean Veber,

(1) J. p. 611. Voir aussi J. p. 195 et 341, et Chr. p. 12 et suiv.

(2) J.p. 48, 106, 111, 588, 890, 1130, 1261.

Lautrec, Bataille, Jules Renard se raidissait dans une ignorance volontaire (1), parfois agressive (2). Son aversion pour la musique, en particulier, avait passé en proverbe, et son ami Willy s'en amusait (3). C'est que Renard, ne s'y connaissant pas, avait peur d'aimer la fausse musique, l'équivalent musical de la sentimentalité niaise qui l'exaspérait en littérature, et qui, en effet, est peut-être plus répandue, moins évidente, et par conséquent plus redoutable en musique qu'en littérature. Il avait bien raison d'écrire : « Quand on joue assez fort « ou assez doucement, le public applaudit. Ce qu'il doit « y avoir d'imbéciles, en musique ! » (4).

Pour lui-même, à la vérité, Renard était à la fois ému (5), effrayé (6) par la musique, et révolté contre une émotion dont il pouvait être la dupe, étant incapable d'en analyser les causes. « Je n'aime pas, disait-il, « les choses que je ne comprend pas » (7). Peu à peu, à son cœur défendant, il s'était laissé émouvoir et conquérir par des beautés non littéraires (8),

(1) « Je n'ai jamais regardé un tableau. Je ne m'en vante « pas. Je le fais quand même un peu exprès ». J. p. 611.

(2) J. p. 42, 151, 447, 761, 907.

(3) Willy. *Soirées perdues.* Tresse et Stock. 1894. p. 255.

(4) J. p. 425.

(5) J. p. 173, 662 : « Je n'aime pas la musique, mais j'aime « toutes les musiques » ; 742 : « ... quelques notes de musique... « et voilà mon pauvre cœur qui déborde de larmes... ». Voir aussi J. p. 1247, 1350, 1389.

(6) J. p. 540. « La musique est un art qui m'effraie. Je me « crois perdu dans un tout petit bateau sur des vagues énor- « mes ».

(7) Chr. p. 15.

(8) « Aux Tuileries, pour la première fois peut-être, je re- « garde la beauté de formes des statues. Est-ce que je devien-

mais vis-à-vis de la musique, il resta toujours sur ses gardes.

Maurice Ravel.

Aussi est-ce avec une mauvaise humeur non déguisée qu'il apprit l'intention qu'avait Maurice Ravel de mettre en musique ses *Histoires Naturelles*.

Au mois de Novembre 1906, un de ses amis, Thadée Natanson, vint le voir et lui dit :

« — Un monsieur veut mettre en musique quel-
« ques-unes de vos *Histoires Naturelles*. C'est un musi-
« cien d'avant-garde sur lequel on compte et pour qui
« Debussy est déjà une vieille barbe. Quel effet ça vous
« fait-il ?

« — Aucun.

« — Ça vous touche, voyons !

« — Du tout.

« — Qu'est-ce qu'il faut lui dire de votre part ?

« — Ce que vous voudrez. Dites-lui merci.

« — Vous ne désirez pas qu'il vous fasse entendre
« sa musique ?

« — Ah ! non, non » (1).

Cependant, Ravel ne se découragea pas et, le jour où l'on devait donner pour la première fois en public ses *Histoires Naturelles* (2), il vint lui-même prier Jules Renard d'aller les entendre. Renard nota dans son *Jour-*

« drais gâteux ? » J. p. 874. — « A trente-huit ans —, j'ai
« attendu jusque-là — je regarde Notre-Dame, *et mon cœur*
« *se rompt* ». J. p. 896.

(1) J. p. 1327.

(2) A un concert de la Société nationale de musique. Roland-Manuel. *Maurice Ravel et son œuvre*. Durand. 1906. p. 17.

nal : « 12 *Janvier*. M. Ravel, le musicien des *Histoires* « *Naturelles*, noir, riche et fin, insiste pour que j'aille « écouter, ce soir, ses mélodies.

« Je lui dis mon ignorance et lui demande ce qu'il a « pu ajouter aux *Histoires Naturelles*.

« — Mon dessein n'était pas d'y ajouter, dit-il, « mais d'interpréter.

« — Mais quel rapport ?

« — Dire avec de la musique ce que vous dites « avec des mots quand vous êtes devant un arbre, par « exemple. Je pense et je sens en musique, et je vou- « drais penser et sentir les mêmes choses que vous. Il « y a la musique instinctive, sentimentale, la mienne — « bien entendu, il faut connaître le métier, — et la mu- « sique intellectuelle : d'Indy. Il n'y aura guère que des « d'Indy, ce soir. Ils n'admettent pas l'émotion, qu'ils « ne veulent pas expliquer. Je pense le contraire ; mais « ils trouvent intéressant ce que j'ai fait, puisqu'ils « m'admettent. C'est très important pour moi, cette « épreuve. En tout cas, je suis sûr de mon interprète (1): « elle est admirable » (2).

Renard ne se dérangea pas, et se contenta d'envoyer au Concert sa femme et sa fille. L'œuvre de Ravel fit scandale, et ce qu'un journaliste appelait « quelques « petites farces de Jardin d'acclimatation » (3) furent sifflées par les uns, acclamées et même bissées par les autres (4). Depuis, d'ailleurs, elles ont été souvent exé-

(1) Madame Jane Bathori. Roland-Manuel. Ibid. p. 44.

(2) J. p. 1343.

(3) M. G. Carraud. *La Liberté*. 5 Février 1907.

(4) Roland-Manuel. Ibid. p. 18 et *Revue musicale*. 1er Avril 1925, p. 54.

cutées, et le public « acclimaté » les goûte et les applaudit comme elles le méritent (1).

Cependant, la plupart des critiques qui, par la suite, défendirent les *Histoires Naturelles* firent un départ entre le musicien et le poète et louèrent le premier aux dépens du second.

M. Jean Marnold écrivait en 1908, dans le *Mercure de France :* « Je m'avoue invinciblement réfractaire aux « accents mi-graves, mi-pointus de la lyre dont M. Jules « Renard pince sans rire, mais non sans quelque pré- « tention mal déguisée, les cordes zoopsychologiques. « C'est sans doute une infirmité d'entendement qui seule « en est la faute, si le mariage éternellement raté du « *Paon* me laisse froid ; si je reste bouche bée sans com- « prendre le sens des mots qui se suivent alors que le « dit volatile « relève sa robe à queue toute lourde des « yeux qui n'ont pu se détacher d'elle » ; et si l'esprit « inclus dans les rapprochements, incidents ou à peu « près, m'échappe en apprenant sur la Pintade : « C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que plaies « à cause de sa bosse... La sournoise fait une farce ; « elle est allée pondre son œuf à la campagne... et elle « se roule dans la poussière — comme une bossue ». « En contemplant les gens se tordre autour de moi, je « confesse ma confusion d'une âme assez obtuse, assez « fermée à la finesse de tels ciselés concetti pour en « avoir eu l'incoercible évocation d'un Alphonse Allais « constipé. Il semble à tout le moins que chez M. Renard « le « poète » soit un peu de l'espèce que fut le « musi- « cien » chez Berlioz. On pressent ça et là quelles aspi-

(1) *Le Paon, Le Grillon* et *Le Martin-pêcheur* ont été chantés par Madame Bathori et enregistrés pour le gramophone par les soins de la maison Columbia.

« rations étaient les siennes, mais on mesure aussi trop « souvent la distance qui sépare ce qu'il conçut peut- « être et ce dont il accouche. Le miracle est que ces « *Histoires* racontées dans un style aussi peu *naturel* « que possible, aient inspiré au compositeur une musi- « que exquise, pittoresque ou émue, d'un caractéris- « tique incisif qui burine, du trait cadencé le plus pur, « la splendeur pompeuse et vaine du *Paon*, et capable « de dissimuler par surcroît l'effort, l'artificiel et l'em- « barras du poème pour dévoiler, avec le Cygne, l'au- « delà de symbole rêvé ; faire sourdre à nos oreilles, « avec le *Martin-Pêcheur*, les battements du cœur silen- « cieux de la nature, ou l'hymne de joie souterraine « aux minuits de lune avec « la montre », la « serrure » « et « la poulie qui grince » de « l'insecte nègre ». — « (Ne cherchez pas : c'est *le grillon*. J'aime mieux vous « le dire tout de suite). On sent ici combien Wagner « avait raison, en conférant au langage sonore le pou- « voir de suppléer à l'impuissance du Verbe, d'entr'ou- « vrir à la sensibilité des horizons d'un monde occulte « de visions, d'émois et de « pensée » (1).

Certes, Wagner avait raison en ce qui concerne ses propres drames musicaux. Malgré ses prétentions à la pensée, et à une pensée profonde, Wagner sans paroles ou avec d'autres paroles resterait Wagner. Même quand elles sont chantées, ces paroles, on ne les entend pas souvent. Et le temps n'est pas loin, je pense, où Wagner ne sera plus goûté que pour la partie purement musicale de ses opéras. Mais si M. Marnold avait essayé de jouer sans paroles les *Histoires Naturelles*, ou d'en remplacer les paroles par d'autres que celles de

(1) *Mercure de France*. 16 Janvier 1908.

Renard, il aurait saisi à quel point ces paroles qu'il ne comprend pas nourrissent une musique dont elles sont l'indispensable sève.

Sans aller aussi loin, et même en proclamant les mérites, voire la beauté de l'œuvre de Renard, d'autres critiques ont néanmoins loué Maurice Ravel de « trans- « muer en musique les sujets les moins musicaux » (1) et d'avoir choisi les proses des *Histoires Naturelles* « en « raison du peu de prise qu'elles offraient à la musi- « que » (2).

Ces critiques louent donc Maurice Ravel d'avoir enrichi les *Histoires Naturelles*, d'y avoir ajouté une vie, un esprit, une émotion, bref une poésie musicale qui leur manquaient. Ce sont des réflexions ou des articles analogues qui durent inspirer à Renard cette amère constatation : « On croit que le prosateur échappe à la « musique : il n'en est rien, et vous allez voir que sans « elle il ne serait plus rien » (3).

L'écrivain — justement conscient de sa valeur — se révoltait contre un voisinage envahissant sur une même couverture ou sur un même programme de concert. De même que, sur les affiches de théâtre, le nom de l'auteur a fini par être à peu près enfoui sous ceux des interprètes, du metteur en scène, et même des fournisseurs de lustres et de tapis, Renard craignait que l'auteur de la musique fît oublier celui des paroles. Quelquefois, ce ne serait que justice, et la musique

(1) Henri Ghéon. N. F. R. 1er Juillet 1911. Cité dans la *Revue musicale* du 1er Avril 1925, p. 100.

(2) Roland-Manuel. *Revue musicale*. 1er Avril 1925, p. 20.

(3) J. p. 1350-1351.

sauve le texte d'un oubli mérité. *Pelléas* ne survivra sans doute que par la musique de Debussy.

Mais le cas des *Histoires Naturelles* est tout autre. Et ce qui, à notre avis, en fait une œuvre admirable — c'est que Maurice Ravel a été le plus complet des interprètes de Renard.

Il y a dans ces chants un accord exact entre l'âme du poète et celle du musicien, entre les intentions de Renard et la traduction de Ravel.

C'est la même sensibilité profonde dissimulée sous l'ironie. Les lecteurs et les auditeurs superficiels ne perçoivent que l'ironie. Ils croient alors, et disent qu'on s'est moqué d'eux. Et quelquefois ils se fâchent.

C'est la même haine de l'éloquence, du bavardage, de la fausse émotion, le même amour de la vérité et de la vie. Pour composer une musique vraie, il fallait des paroles vraies. Le lecteur attentif de Renard sait bien qu'aucun texte plus que ceux de ce poète n'est riche de résonances et ne se prolonge en harmoniques. C'est le lecteur pressé qui ne va pas « au-delà des mots » (1) ou plutôt qui n'en pénètre pas les richesses. Aux proses de Jules Renard s'applique une formule d'André Gide relative à Chopin : « Loin de charger de » *mots* « son « émotion, il charge d'émotion chaque » *mot* (2). « Mais « il faut les ouvrir », ces mots, pour en savourer tout le contenu. Maurice Ravel fut précisément le lecteur appelé, exigé par les textes de Renard — un Guitry qui aurait été musicien.

Ravel savait bien ce qu'il faisait en choisissant pour les interpréter les proses des *Histoires Naturelles*. De

(1) Ghéon, article cité.

(2) *Revue musicale*. Décembre 1931, p. 9.

même que l'acteur, le musicien est servi par la vérité et la force, par le naturel des paroles qu'il doit traduire. Les *Histoires Naturelles* ne sont pas des « mélodies », au sens ordinaire du mot, mais bien de la « déclamation « musicale » et tout naturellement, dans ces *récits*, Ravel a retrouvé le ton et les procédés du vieux « récitatif ».

En effet, « le récitatif est une sorte de mélodie par- « ticulière qui se modèle sur les mouvements de l'âme « et sur les intonations du langage parlé » (1).

« ... S'il s'agit », écrivait Rameau, « de narrer ou « de réciter quelques histoires », (ce qui est précisément l'objet des *Histoires Naturelles*) « ou autres faits de « cette nature, il faut que le chant imite la parole, de « sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chan- « ter » (2).

Et « certains accents de cette déclamation chantée « sont si justes, si exactement humains, et l'harmonie « qui les enveloppe si neuve et si éternelle à la fois, que « ceux-ci sont les annonciateurs de la déclamation chan- « tée debussyste » (3). On peut bien dire : et ravélienne. En effet, comme Rameau, dans les parties déclamées de ses opéras, comme Debussy dans *Pelléas*, le Ravel des *Histoires Naturelles* « introduit dans la musique la pa- « role naturelle... l'accent humain » (4).

Et notons que Ravel était d'autant plus engagé dans cette voie qu'il s'agissait de traduire par la musique un texte de prose, et d'une prose à la fois poétique et fami-

(1) P. M. Masson. *L'opéra de Rameau.* Laurens. 1930. p. 136

(2) Cité par G. Migot. *Rameau.* Delagrave. 1930. p. 72 et 73, et par M. Masson, ouvr. cité, p. 136.

(3) Migot. *Rameau,* p. 38.

(4) Migot. *Rameau,* p. 37.

lière, poétique de sentiment, et familière d'expression. Rameau, a justement observé M. Masson, traite le vers classique « absolument comme de la prose... Il va droit « au sens... Il ne connaît et n'observe que le rythme « naturel du discours, déterminé par la simple expres- « sion de l'idée ou du sentiment... » (1).

Il ne sera donc pas étonnant que nous retrouvions dans notre analyse de la musique de Ravel les traits caractéristiques du récitatif ramiste :

« La déclamation musicale », nous dit M. Masson, « fondement du récitatif, se manifeste avant tout par le « rythme. A ce rythme s'ajoute un chant spécial plus ou « moins lié aux accents du discours, mais susceptible « aussi d'une mélodie plus musicale. Et ce chant com- « porte enfin une harmonisation appropriée à la con- « duite de la phrase et à la succession des pensées ou « des sentiments » (2).

Examinons d'abord le rythme des *Histoires Naturelles*, en nous laissant toujours guider par les lois du vieux récitatif.

« Souligner les syllabes accentuées du texte, soit « par des notes longues, soit par une place spéciale « dans la mesure, c'est bien là, pour Rameau comme « pour Lully, la condition essentielle d'une bonne pro- « sodie musicale. Pour que cette condition soit remplie, « la mesure, où doit se loger le débit irrégulier du dis- « cours, ne saurait rester longtemps la même. De là « ces fréquents changements de mesure que l'on « observe, depuis Lully, dans le récitatif de l'Opéra « français classique... » (2).

(1) P. M. Masson, ouv. cité, p. 141, 142.

(2) P. M. Masson. Ibid. p. 136.

Ajoutons que ces changements seront d'autant plus fréquents qu'il s'agira de traduire, non des vers, mais le discours plus familier d'une prose, et d'une prose de Renard.

En effet, alors qu'une mélodie de Duparc ou de Fauré ne comporte généralement aucun changement de mesure, on en observe au contraire de très nombreux dans les *Histoires Naturelles :*

Dans *Le Paon*, 10 changements en 58 mesures,
Dans *Le Grillon*, 5 changements en 67 mesures,
Dans *Le Cygne*, 14 changements en 39 mesures,
Dans *Le Martin-Pêcheur*, 7 changements en 23 mesures,
Dans *La Pintade*, 14 changements en 53 mesures.

On pourrait faire une remarque analogue sur la fréquence des changements d'armature ; mais c'est surtout par la façon de grouper et de séparer les membres de phrases, par les durées relatives qu'il attribue aux syllabes, par la sûreté avec laquelle il les accentue et en détermine la hauteur que Ravel nous donne une magnifique leçon d'interprétation. On peut étudier dans *Le Paon* la fidélité avec laquelle le musicien a ponctué ses phrases, et ménagé ses temps, suivant scrupuleusement les intentions de l'écrivain. Le musicien possède l'avantage précieux de disposer de signes de valeur infiniment plus précis que nos simples points, virgules, etc... mais il ne fait que développer les intentions exprimées par l'écrivain.

Aux paragraphes de Renard correspondent naturellement les plus longs silences de Ravel, qui n'excèdent guère quelques temps. Cependant comme le sens rattache : « C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée » au « cri « diabolique : Léon ! Léon ! » bien que Renard aille

à la ligne, Ravel sépare par un simple demi-soupir la remarque du cri auquel elle se rattache. Et il fait justement attendre pendant quatre temps la suite du discours: « Il ne voit rien venir... ».

Remarquons ensuite que les phrases de Ravel sont exactement calquées sur celles de Renard, c'est-à-dire qu'elles se suivent tout entières, sans la moindre respiration, d'un point à l'autre marqués par l'écrivain.

« Il va sûrement se marier aujourd'hui. — (2 temps 1/4 = à la ligne).

« Ce devait être pour hier. (demi-soupir=un point).

« En habit de gala, il était prêt. (quart de soupir = un point).

« Il n'attendait que sa fiancée. (demi-soupir = un point).

« Elle n'est pas venue. (demi-soupir = un point).

« Elle ne peut tarder. — (7 temps 3/4 = à la ligne).

« Glorieux, il se promène avec une allure de prince « indien et porte sur lui les riches présents d'usage.(5 temps = un point). « L'amour avive l'éclat de ses cou- « leurs et son aigrette tremble comme une lyre. — (7 temps $\frac{1}{2}$ = à la ligne).

« La fiancée n'arrive pas ». — (4 temps 3/4 = à la ligne), etc...

Quant aux virgules, fort rares dans ce texte de Renard, il n'y en a qu'une qui soit traduite par une séparation (jour*née*, = un quart de soupir). Pour les autres, Ravel se contente de prolonger légèrement la durée de la note (gal*a*,... glori*eux*,... *cour*,... *Et*,... march*es*,... temp*le*,...)

On voit qu'il serait difficile d'épouser plus strictement la ponctuation de Renard (1).

(1) Voir notre thèse principale, p. 321.

Quant à la durée des notes, elle est également la plus voisine possible de celle du langage parlé. On ne trouvera pas dans ces chants les longues tenues chères aux amateurs de *bel canto*. Dans *Le Martin-pêcheur*, la durée la plus longue n'est que d'une noire ; dans tout le recueil, elle n'excède pas une blanche. Et Ravel ne craint pas de terminer son chant sur une simple noire (1), ou même sur une croche (2), lorsque le langage naturel l'indique.

La phrase : « Comme je tenais ma perche de ligne « tendue, un martin-pêcheur est venu s'y poser », tient en trois mesures. « Il semblait une grosse fleur bleue « au bout d'une longue tige. La perche pliait sous le « poids » se dit en deux mesures. Et les e muets s'élident comme dans la diction, ces e muets si gênants dans la plupart des mélodies parce qu'ils comptent souvent pour un pied dans les vers pour lesquels elles sont composées, et que le musicien — même Duparc — les respecte ingénûment. Ravel ne se croit pas obligé de les rendre par une note. Dans le dernier exemple que nous avons cité, « tige » se prononce en une seule émission de voix. Ces « élisions de syllabes muettes », que M. Vuillermoz trouve « curieuses », stupéfièrent, nous dit-il, les chanteuses (3). Ce n'est pas étonnant, car la plupart d'entre elles font passer le sens après le son,

(1) *Le Martin-pêcheur.*

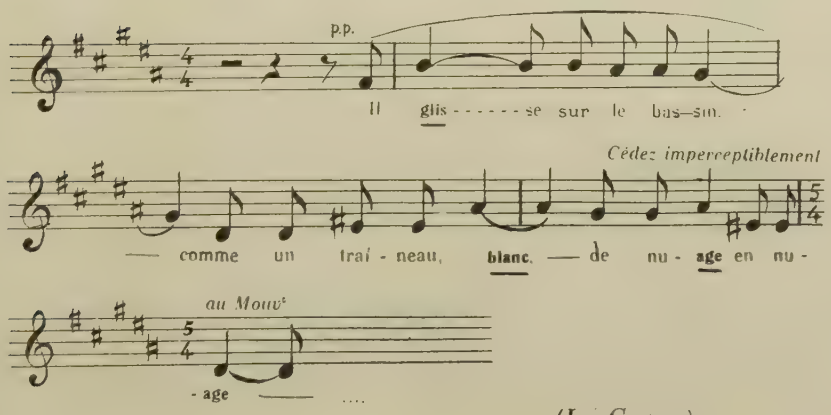
(2) *Le grillon. Le cygne.*

Que l'on compare à ces finales si naturelles les interminables tenues des mélodies de M. Reynaldo Hahn. C'est que ce dernier est un chanteur. Les *Histoires Naturelles* exigent surtout un diseur.

(3) S. I. M. 15 Juin 1911. Cité dans la *Revue musicale.* 1er Avril 1925. p. 99.

pour ne pas dire qu'elles n'en tiennent aucun compte (1). Mais Ravel agit à l'inverse, car « un bon musicien doit... « comme un habile comédien, se mettre à la place de « celui qui parle » (2).

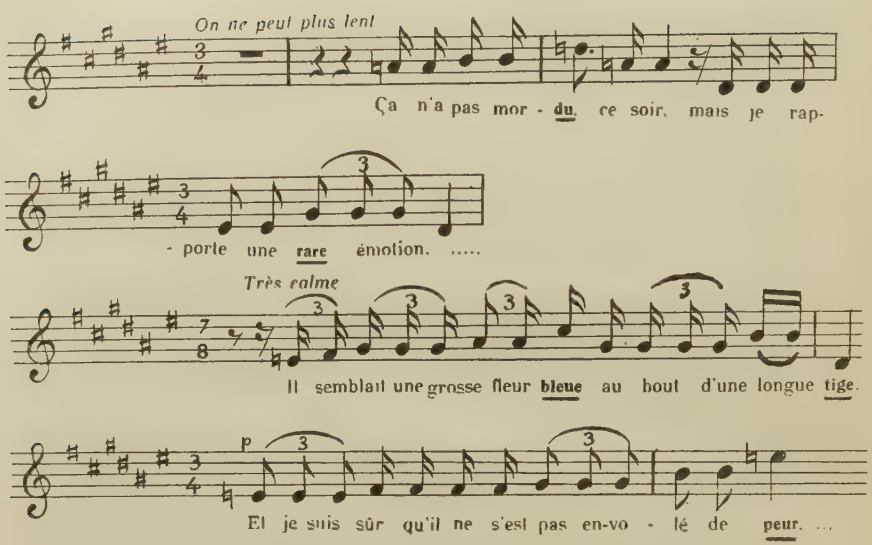
Pour mettre un texte en valeur, ce n'est pas tout que de le diviser par des silences et de donner aux différentes phrases le mouvement qui leur convient, tantôt vif, tantôt ralenti, il faut encore et surtout donner aux mots l'inflexion juste, l'intonation la plus proche, et de la vérité et du langage, et de l'intention de l'écrivain. C'est où Ravel est un grand maître. La voix monte ou s'abaisse suivant les intonations les plus justes d'un lecteur comme Guitry. L'accent musical se pose de lui-même aux bons endroits.



(*Le Cygne*)

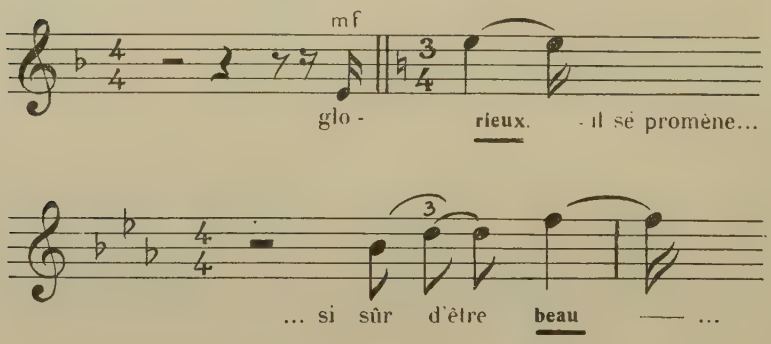
(1) Les auditeurs seraient satisfaits si les chanteurs savaient dire, ou si les diseurs savaient chanter.

(2) Rameau, dans Migot, ouv. cité, p. 77.

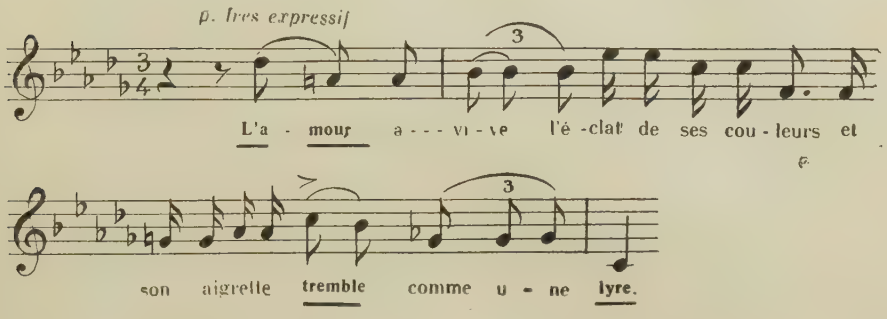


(*Le martin-pêcheur*).

que l'on écoute par exemple les notes éclatantes qui font sonner l'orgueil du *Paon* :



ou la douceur palpitante de la phrase :



Les mots ont pris sous la plume de Ravel la couleur même que Renard voulait leur donner. M. Roland Manuel estime que, dans les *Histoires Naturelles*, Ravel « ne se remet pas aux mots du soin de conduire sa mu- « sique » (1). Nous pensons et nous soutenons, comme M. Vuillermoz, exactement le contraire. Seulement, les reproches que ce dernier critique adresse à M. Ravel pour « la servilité fatigante » et « l'humilité excessive », c'est-à-dire la vérité, avec lesquelles sa musique « épouse « les contours mélodiques des mots » et « reproduit les « intonations verbales » (2) sont à nos yeux les plus mérités et les plus précieux des éloges.

(1) *Revue musicale*, 1er Avril 1925, p. 20.

(2) S. I. M. 15 Juin 1911. Cité dans la *Revue musicale*. 1er Avril 1925. p. 99.

Il nous reste à montrer maintenant comment le musicien a su exprimer ce qui fait toute la valeur et le charme des *Histoires Naturelles :* l'esprit et la poésie. Comme la prose de Renard, les chants de Ravel sont une œuvre d'émotion et d'humour.

Il y a des proses de Renard qui sont simplement humoristiques — comme *La Pintade.*

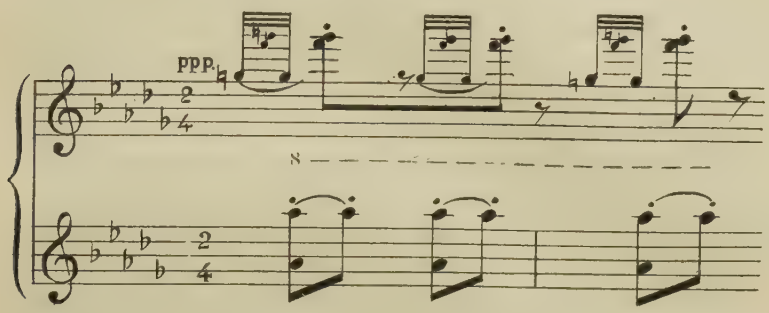
Il y en a qui sont tout émotion contenue : c'est *Le Martin-pêcheur*, une de ces minutes où l'on n'ose pas respirer.

Il y en a enfin où l'esprit et la poésie se mélangent intimement, et où l'auteur en un jeu subtil passe de l'un à l'autre.

Or toujours Ravel explique les moindres intentions du texte de Renard. Il est descriptif quand Renard décrit. Il a de l'esprit quand Renard a de l'esprit. Il est ému quand Renard est ému et *comme* Renard est ému.

L'esprit réside dans telle description aussi exacte qu'humoristique et dans des images amusantes. Voici la méchanceté trépidante de *la Pintade* et « son cri dis- « cordant qui perce l'air comme une pointe », marqués par le rythme dès l'attaque du début :

et voici le chant du grillon exprimé par « une batterie « mi, do » (1) et surtout par cette sorte de grignotement sonore que Ravel, en traducteur minutieux, répète après chaque image nouvelle trouvée par Renard pour exprimer un même son : aux mesures 22-23, 26-27, 31-32, 37-38, 43-44-45-46, 57-58-59-61.



En bonne logique, en effet, malgré les « correspon- « dances » toujours possibles, les images visuelles d'un poète devraient être rendues par un dessinateur, les images auditives par un musicien.

Ainsi : « il *râtisse* ses étroites allées de sable... il « fait du bran de *scie*... il *lime* la racine de cette grande « herbe... il *remonte* sa minuscule montre... il *tourne* « *sa clé* dans la serrure délicate... et comme par une « chaînette dont la *poulie grince*... » sont autant d'images où Renard essaie d'évoquer le chant du grillon en le comparant à différents autres bruits. *Le grillon* était fait pour un musicien descriptif. Et le dessinateur

(1) Arthur Hoerée. *Revue musicale*. 1er Avril 1925, p. 53.

Roubille, au contraire, illustrant ce même texte, a eu tout à fait raison de n'en retenir que l'image visuelle de la fin : « les peupliers se dressent comme des doigts en « l'air et désignent la lune ».

Mais après toutes ces images pittoresques, le grignotement musical s'arrête : « On n'entend plus rien ». Et « dans la campagne muette », la poésie se dégage et s'élève vers le mystère de la lune, conduite par de larges accords jusqu'au silence total.

Voici encore *Le Paon :* « Il se promène avec une « allure de prince indien », et nous entendons une marche nuptiale pompeusement rythmée, qui résonne à nouveau lorsque « ne sachant que faire du reste de la jour- « née, il se dirige vers le perron. Il gravit les marches, « comme des marches de temple, d'un pas officiel ». La musique « grimpe » avec lui « au haut du toit » et la splendeur vaine de sa roue éclate dans un *glissando* sur les touches noires. Mais l'émotion qui nous avait déjà effleurés avec : « L'amour avive l'éclat de ses couleurs », réapparaît avec : « toute lourde des yeux qui n'ont pu « se détacher d'elle ». Puis, discrètement, comme le paon, comme l'écrivain, le musicien « répète encore une « fois la cérémonie ».

Enfin, dans *Le Cygne*, l'intention plus subtile de Renard a été traduite par Ravel avec le plus grand art : Comme nous l'avons dit dans notre thèse principale (1), Renard, dans sa lutte contre la « littérature », veut rétablir la vérité, et met le cygne au niveau de l'oie. Pas tout de suite, de façon à ce que sa chute soit plus brutale. D'abord on se laisse prendre, et Renard, dans une fiction délicate, feint de se laisser prendre, lui aussi, au charme, aux appétits poétiques du cygne. C'est un

(1) p. 76 et suiv.

rêveur, comme *l'étranger* de Baudelaire, qui ne veut que « les nuages, les nuages qui passent... là-bas, les mer- « veilleux nuages » (1).

« Il glisse sur le bassin comme un traîneau blanc, « de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages « floconneux qu'il voit naître, bouger et se perdre dans « l'eau. C'est l'un d'eux qu'il désire...

« Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être « qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attra- « per un seul morceau de nuage ».

C'est assez de poésie : voici que la réalité reprend ses droits.

« Mais qu'est-ce que je dis ?

« Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase « nourrissante et ramène un ver.

« Il engraisse comme une oie » (2).

Et voici maintenant, d'après M. Roland-Manuel, la traduction musicale de Maurice Ravel : « *Poétique-* « *ment* (3), un ondoyant dessin évoque le glissement « hiératique du cygne sur le bassin, mais quoi : il n'a « pas faim « que de nuages ? » Et, sur des accords brefs, « secs, comme dégoûtés, la voix aux inflections soudain « curieusement *prosaïques* (3) nous annonce qu' « il « fouille du bec la vase nourrissante », aussi bien « il « engraisse comme une oie » (4).

Il est à peine besoin de faire remarquer qu'un tel contraste entre la littérature et la vie, l'idéalisation et la réalité, qu'un passage aussi rapide et subtil de la

(1) *Petits poèmes en prose. L'étranger.*

(2) H. nat. p. 13 et 14.

(3) C'est nous qui soulignons.

(4) Roland-Manuel, ouv. cité, p. 19.

poésie à la prose, sont intraduisibles à un dessinateur, et que tous les cygnes des illustrateurs des *Histoires Naturelles* ne rendent et ne pouvaient rendre que la première partie du texte de Renard : le cygne poétique, c'est-à-dire rien du contraste, du dégrisement voulus.

L'émotion provient principalement des inflexions données aux mots par le musicien. La poésie se dégage avant tout des « auréoles sonores » (1) que sont aux notes les harmonies. C'est ainsi que *Le Martin-pêcheur* tout entier n'est, dans la paix d'un soir qui tombe, qu'un

« bosquet arrosé d'accords » (2).

Et cette fois, il faut le dire bien haut, aucun lecteur ne pourrait donner aux mots si simples de Jules Renard la résonance émue et profonde par laquelle les harmonies de Maurice Ravel s'unissent à eux et les prolongent. Renard a donc malgré lui trouvé un interprète unique. Aussi l'on comprend mal que M. Suarès, après avoir montré dans une belle analyse illuminée d'images tout ce qui rapproche et identifie presque Jules Renard et Ravel (3), conclue par cette réflexion inattendue : « On

(1) Migot. *Rameau*, p. 75.

(2) Mallarmé. *Prélude à l'après-midi d'un faune*. V. 17.

(3) « Maurice Ravel touche à une sorte de perfection dans « le goût et le style... Il y a plus de poésie dans quelques « divins soupirs, que dans un mois entier de grand vent sur « une lourde ville... la chaleur brune du tison qui se défend « de pétiller... proscrire l'expression du sentiment,... en avoir « cette cruelle défiance, moqueuse à première vue, fort sé- « rieuse si on prend la peine d'y penser... témoin presque « ironique, même quand il est ému... ses recherches, ses trou- « vailles, ses frissons, ses petits rires en coin... montrent assez « quelle sensibilité est la sienne, mais il la dissimule... Il « préfère la sècheresse à l'abondance... porte un scrupule

« lui fait bien du tort quand on le compare à Jules « Renard » (1).

Pour nous, au contraire, estimant que nul artiste n'a été plus près de Renard, et par son âme et par son art, nous lui appliquerons sans hésiter l'éloge que d'Alembert adressait à Rameau : « Il n'est pas possible « de porter plus loin que le compositeur l'a fait la vérité « du sentiment et la ressemblance du chant avec le dis- « cours » (2).

Rollo H. Myers.

Plutôt qu'une réelle prédilection pour les textes de Renard, ce sont, je pense, l'exemple de Maurice Ravel et le succès de ses petits chefs-d'œuvre qui ont engagé M. Rollo H. Myers à mettre en musique deux *Histoires Naturelles*.

Le choix qu'il a fait du *Papillon* et du *Pinson* ne nous semble vraiment pas heureux. Dans le *Papillon*, Renard nous offre une image visuelle, délicate et qui amène une ombre de sourire amusé sur les lèvres du lecteur. Dans le *Pinson*, par un envahissement progressif, par une confusion engourdie et poétique, ce n'est plus l'oiseau perché « au bout du toit de la grange », c'est « la grange elle-même » qui « siffle un petit air ».

« infini aux moindres termes de la langue qu'il parle... « l'amour de la perfection, ce beau, ce cher souci... la réserve « de Ravel va jusqu'à une sorte d'affectation... L'humour, « la raillerie sont alors des masques commodes... La clarté... « est surprenante... Nul art n'est plus lucide... » *Revue musicale*, 1er Avril 1925, p. 4, 5, 6.

(1) Ibid. p. 7.

(2) Cité par M. Masson, ouv. cité, p. 144.

On ne trouve donc dans ces quelques lignes ni les heureux prétextes qu'étaient à la musique le chant du *Grillon*, la turbulence et le cri perçant de la *Pintade*, ou le « Léon ! » du *Paon*, ni l'émotion profonde du *Martin-pêcheur*.

Cependant, le musicien a prétendu rendre, par l'accompagnement de la main droite, le vol du papillon. Comme Schubert s'y est diverti dans *L'Abeille* et *La Mouche*, M. Myers a essayé de rendre l'allure du papillon par une suite de doubles croches rapides. Mais Schubert décrivait un bruit — un bourdonnement — rendu par des violons, tandis que M. Myers veut traduire un mouvement — et évoque assez mal, par son accompagnement régulier, ce que le vol du papillon a de capricieux, cette sorte de palpitation hésitante. Le musicien nous égare donc plutôt qu'il ne nous éclaire. Il est poétique et descriptif quand Renard ici n'est ni l'un ni l'autre, et l'accompagnement finit sur une envolée qui rappelle assez bien la brusque disparition dans le ciel, par dessus le toit, du Machaon porte-queue, mais nullement la finale de Renard — qui ne quitte pas la terre.

Quant au chant, si celui de Ravel nous était un modèle de diction, celui de M. Myers nous montre au contraire comment il ne faut pas dire.

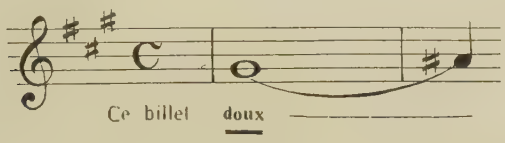
La phrase de Renard doit se réciter d'un trait : « Ce billet doux plié en deux cherche une adresse « de fleur », ou tout au plus avec un léger arrêt après : « plié en deux ». Or, voici comment M. Myers la coupe :

« Ce billet doux » — (quatre temps)

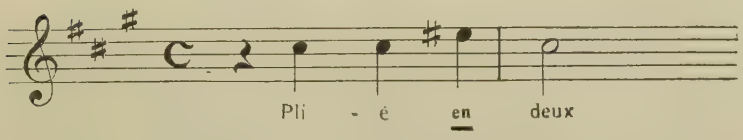
« plié en deux cherche une adresse » — (un-deux-trois temps, pour bien marquer la surprise, comme un lecteur ou un acteur maladroits)

« de fleur ».

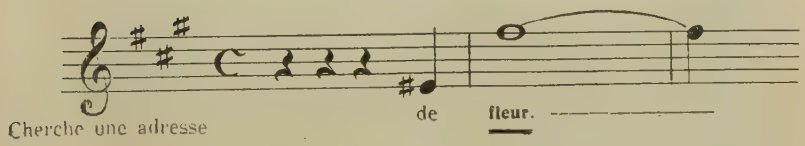
Les inflexions marquées par le musicien pour dire cette phrase si simple ne sont pas non plus très heureuses. Pourquoi traîner quatre temps sur « doux » pour aboutir à un hoquet final ?



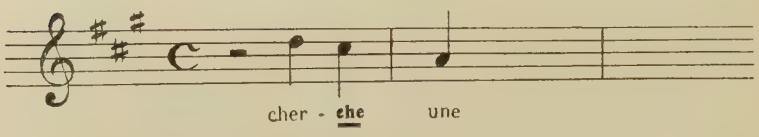
Pourquoi mettre un accent sur « plié *en* deux » ? alors qu'il tombe naturellement sur « *deux* ».



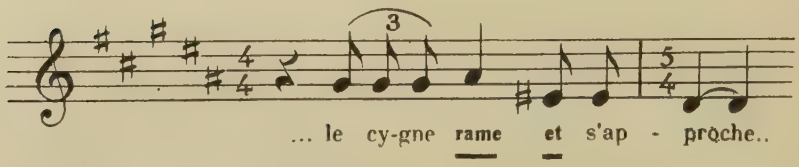
Et pourquoi détacher si haut cette « fleur » ?



Pourquoi enfin nous inviter à articuler si lourdement l'e muet de « cherche » qui devrait se fondre avec « une » ?



Alors que Ravel écrivait par exemple :



Nous pourrions constater les mêmes maladresses dans *Le Pinson*, où l'accompagnement s'orne — pour rendre le chant de l'oiseau — de gruppettos et d'un trille ; où la voix du chanteur est condamnée à bégayer:

« un pinson chan-an-an-te...

« ...l'œil trou-ou-ble...

« ...la gran-an-ge.

et où l'on se demande pourquoi le « petit air » de la fin est si guilleret, alors que le début voulait être rêveur et mélancolique.

On sent que le compositeur a voulu émouvoir et piquer, et l'on reste froid et un peu gêné, comme devant toute intention qui ne se réalise pas.

Renard aurait certainement souffert de ces deux traductions musicales, car, s'il se déclarait incompétent en musique, il ne l'était pas en ce qui concerne la diction et le naturel.

CONCLUSION

L'étude que nous avons entreprise nous amène aux constatations suivantes.

Cest par le dessin que les œuvres de Renard ont été le plus souvent illustrées — mais c'est par la musique qu'elles ont été le plus complètement interprétées, dans une traduction qui respecte les moindres nuances du texte et qui dégage l'émotion dont les mots sont lourds comme seule la musique peut le faire.

Quelques-uns des artistes qui ont illustré les livres de Renard étaient des maîtres dans leur art, comme Maurice Ravel en est un dans le sien. Et cependant leur œuvre reste indépendante de celle de Renard, alors que celle de Ravel fait corps avec elle. *Le crapaud*, *la souris* de Toulouse-Lautrec n'ont rien de commun avec les *Histoires Naturelles*. *Le chat* et *la vache* de Bonnard non plus.

Et il ne peut guère en être autrement.

Même lorsque Vallotton s'applique à rendre chacun des récits qui composent *Poil de Carotte*, il ne peut commenter qu'un moment, qu'une attitude, qu'une phrase. Il a beau choisir les plus caractéristiques, l'illustration reste forcément incomplète.

Le musicien, au contraire, traduit tout le texte qu'il a choisi, et de telle façon, lorsque ce musicien est Maurice Ravel, qu'il devient impossible au lecteur de les entendre ou de les dire autrement désormais. La ligne sonore dessinée par un maître reste gravée dans l'esprit pour toujours.

Mais en revanche, le musicien qui peut traduire tout le texte, ne peut traduire tous les textes. La sûreté du goût de Maurice Ravel l'a conduit aux seules proses de Renard qui, par leur mélange d'esprit et de poésie, offraient prise à sa musique, à la fois descriptive et chargée d'émotion. On peut dire de lui comme de Rameau que : « Le monde extérieur et le monde de l'âme sont « également de son ressort » (1). Le monde extérieur ou le pittoresque est rendu dans *La Pintade*, le monde de l'âme ou de l'émotion dans *Le Martin-pêcheur*, et leur fusion intime dans *Le Grillon*.

Cette conclusion inspirée par l'étude de l'œuvre de Jules Renard commentée peut-elle avoir quelque valeur générale ? Nous nous risquons à le suggérer. Nous croyons qu'un texte ne peut être entièrement traduit et utilement interprété que par un musicien; mais nous devons avouer que les textes de ce genre sont extrêmement rares. Il faut, pour donner lieu à ces sortes d'interprétation qui nous ont déjà donné quelques chefs-d'œuvre, ou une prose qui ait une résonance poétique, comme les *Chansons de Bilitis* mises en musique par Debussy, ou des poèmes dont le ton soit aussi familier que celui des *Trois Fables* de La Fontaine mises en musique par André Caplet. Seuls, de tels commentaires épousent réellement le texte qui les a inspirés. Les autres, quelle que soit leur valeur intrinsèque, restent forcément partiels.

Aussi l'on regrette que Jules Renard, qui a reconnu dans le *Journal* la maîtrise de Lautrec et de Bonnard, soit de parti-pris resté sourd à la musique de Ravel, qui résolvait précisément le problème auquel Jules Renard avait voué son art et sa vie : être poète en restant vrai.

(1) M. Masson, ouv. cité, p. 426.

BIBLIOGRAPHIE

I. — A propos des illustrateurs des livres de Renard.

Almanach du bibliophile pour l'année 1902. Editions d'art Edouard Pelletan. Paris. 5e année. 1904.

Delteil Loÿs. Manuel de l'amateur d'estampes du XIXe et XXe siècles. 2 vol Paris. Dorbon. 1925.

Doderet André. Article dans *Les Nouvelles littéraires*. 30 Décembre 1933.

Fegdal Charles. *Vallotton*. Paris. Rieder. 1931.

Fosca François. *Lautrec*. Album Druet. Paris. s. d.

Fosca François. *Bonnard*. Genève. Kundig. 1919.

Illustration L'. 11 Mai 1929. 9 Mai 1931.

Image L'. Septembre 1897.

Joyant Maurice. *Henri de Toulouse-Lautrec. Dessins. Estampes. Affiches*. Paris. Floury. 1927.

Lapparent Paul de. *Toulouse-Lautrec*. Paris. Rieder. 1927.

Mirbeau Octave. *La 628-E-8*. Fasquelle. 1907.

Monde illustré Le. 29 Novembre 1930.

Plume La. 1er Février 1903. 15 Juin 1903.

QUERLON Pierre de. *La Chronique des Livres*. 10 Novembre 1903.

Revue de l'art. Décembre 1929.

SCHNEIDER René. *L'art français. XIXe et XXe siècles*. Du réalisme à notre temps. Paris. Laurens. 1930.

TERRASSE Charles. *Bonnard*. Paris. Floury. 1927.

II. — A PROPOS DE L'INTERPRÉTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE POIL DE CAROTTE.

Sur le film de 1926.

on trouvera à la Bibliothèque Rondel (Arsenal) un dossier comprenant :

1. Un *Programme* édité par les Cinématographes Phocéa.
2. Une annonce pour la présentation du film (19 Janvier) dans la *Cinématographie française* du 16 Janvier 1926.
3. Un programme du « Caméo », de Mars 1926, contenant un résumé du scénario et des photographies des interprètes.
4. Un programme de « l'Artistic », de Mai 1926, contenant une analyse bien savoureuse du scénario. et les coupures d'articles suivants :

5.	1926.	22 Janv.	*Paris-Midi*. Gaston Thierry (1).
6.	»	1er Févr.	*Le Cinéopse*. M. L. d'H. (2).
7.	»	20 »	*Comœdia*. J. L. Croze.
8.	»	22 »	*La Volonté*. Fortuné Paillot.
9.	»	25 »	*Mon Ciné*. an. (3).
10.	»	27 »	*Comœdia*. J. L. Croze (4).
11.	»	28 »	*Le Journal*. Antoine.
12.	»	» »	*La Liberté*. an.
13.	»	29 »	*L'Œuvre*. Lucien Wahl.
14.	»	5 Mars.	*Le Journal*. Jean Châtaigner.
15.	»	» »	*Le Matin*. an.
16.	»	6 «	*Paris-Soir*. Ph. Sarlat.
17.	»	» »	*La Presse*. an.
18.	»	7 »	*Aux Ecoutes*. an.
19.	»	» »	*Le Journal*. Antoine (5).

(1) Il approuve M. Duvivier d'avoir construit « une intrigue « vraisemblable... Il a bien fait puisqu'il a rendu son film « davantage « public ».

(2) Rapporte que M. Duvivier déclare avoir « mis en son « film une part de l'action qui manque à l'œuvre écrite » en « développant les caractères imaginés par Jules Renard », et le félicite d'avoir voulu « opposer un décor d'une incontes- « table grandeur à la laideur d'âme involontaire des Lepic ».

(3) Avec une photographie : une promenade dans la montagne autour de Briançon.

(4) Cite une lettre de M. Duvivier.

(5) Cite une lettre qu'il a reçue d'un spectateur écœuré et révolté. Voir p. 160.

20.	1926.	12 Mars.	*L'Echo de Paris*. Paul Gordeaux.
21.	»	15 »	*Le Journal*. Antoine (1).
22.	»	16 »	? ?
23.	»	28 »	*Eve*. Paul Granet (2).
24.	»	5 Juin.	*La Volonté*. Fortuné Paillot.
25.	»	12 »	*Les Débats*. Lucien Wahl.

En résumé, quelques critiques ont eu la complaisance d'approuver ce film, quelques autres ont eu le bon goût de faire des réserves, et quesques-uns le courage de protester. Les trois articles d'Antoine sont particulièrement intéressants.

Sur le film de 1932.

on trouvera à la Bibliothèque Rondel (Arsenal) un dossier comprenant :

— des entrefilets ou des articles annonçant le film.

1931.	4 Nov.	
1932.	31 Juillet.	
»	3 Août.	*Paris-Midi*.
»	25 »	*Pour vous* (3).

(1) Antoine cite une lettre décisive de Madame Jules Renard et déclare qu'il avait refusé à M. Duvivier de jouer le rôle de M. Lepic dans son film.

(2) Défend M. Duvivier dans un article fait de louanges dithyrambiques. Voir p. 159-160.

(3) On « tourne, en Corrèze, les extérieurs de *Poil de Carotte*.

— des annonces.

1932.	8 Oct.	*Le Courrier cinématographique.*
»	» »	*La Critique cinématographique.*
»	15 »	*Pathé-Natan.*
1933.	7 et 14 Janv.	*Le Courrier cinématographique.*

avec des coupures enregistrant le succès du film.

« Quelques opinions spontanées de personnalités ». (Madame Jules Renard, M. Gaston Rageot, M. Maurice Petsche).

« Quelques opinions glanées dans la presse parisienne ».

1932.	19 Oct.	*Comœdia.* Charles Méré (1).
»	4 Nov.	*Le Journal.* Jean Châtaigner.
»	» »	*Le Matin.* Talpa.
»	8 »	*Paris-Soir.* Pierre Wolff.
»	11 »	*L'Echo de Paris.* Gordeaux.
»	14 »	*Paris-Midi.* Paul Reboux.
»	19 »	*Le Temps.* Emile Vuillermoz.

(1) « La meilleure adaptation dramatique qu'on ait applau-« die depuis longtemps... L'Adaptateur de *Poil de Carotte...* « a réalisé le sujet et construit le scénario AVEC PLUS DE LAR-« GEUR ET DE SÛRETÉ QUE JULES RENARD LORSQU'IL ÉCRIVIT LA « PIÈCE. Jules Renard était un merveilleux écrivain, mais ce « n'était pas un grand homme de théâtre... » (c'est-à-dire qu'il ne comprenait pas le théâtre à la façon de M. Méré).

« M. Duvivier nous apprend — *mais cela je ne sais pas qui le lui a dit* — que M. Lepic s'occupe de politique... » (C'est que M. Méré n'a jamais lu ni *La Bigote*, ni le *Journal* de Jules Renard).

« quelques opinions de la presse hebdomadaire parisienne »,

1932. 23 Oct. *Radio-Magazine* André Levinson.
» 10 Nov. *Candide*. Jean Fayard.
» 26 » *L'Illustration*. R. de Beauplan.

— trois programmes : suppléments à *L'Image*, avec des photographies.

— un programme du « Printania » du 8 Décembre 1933, avec le scénario du film.

— les coupures de presse ou les documents suivants :

1932. 4 Nov. *L'Ami du Peuple*. Julien Duvivier (1).
» » » *Le Journal*. Jean Châtaigner.
» 5 » *Excelsior*. Jean Marguet.
» » » *Paris-Midi* Pierre Lazareff.
» 7 » *La Liberté*. Raoul d'Ast.
» 8 » *Paris-Midi*. Jacques Brissacq.
» » » *Paris-Soir*. Pierre Wolff.
» 10 » *Candide*. Jean Fayard.
» 11 » *Ciné-Miroir*. an. (2).
» » » *L'Echo de Paris*. Jean Jaque.
» » » *L'Intransigeant*. J. V. (3).

(1) Voir p. 162 les extraits que nous publions de cet article.

(2) Avec de bonnes photographies et une analyse du film.

(3 « ... nous le voyons » (Poil de Carotte) « confier ses peines « à Annette ». Quelle erreur ! Poil de Carotte ne veut pas qu'on le plaigne. Voir P. de C. p. 78 et 79.

1932.	13 Nov.		*L'Action Française*. Fr. Vinneuil (1).
»	»	»	*Carnet*. J. M. Aimot.
«	»	»	*Excelsior*. Gabriel Reuillard (2).
»	»	»	*Figaro*. Jean Larnac.
«	14	»	*Paris-Midi*. Paul Reboux (3).
»	»	»	*Paris-Midi*. J. Duvivier (4).
«	16	»	*Marianne*. Alfred Savoir.
»	18	»	*Les Annales*. Pierre Bost.
»	»	»	*Gringoire*. Georges Champeaux (5).
»	19	»	*Le Temps*. Emile Vuillermoz (6).
»	20	»	*L'Intransigeant*. Pierre Lamblin.
»	25	»	*L'Echo de Paris*. Gaston Chérau.
»	»	»	*L'Image*. Raymond Latour (7).
»	26	»	*Le Charivari*. Mic.
»	»	»	*Les Nouvelles littéraires*. an.

(1) Bon article, qui insinue au moins les réserves nécessaires.

(3) « Interview » de Madame Renard par M. G. Reuillard.

(3) Voir p. 171 l'extrait que nous publions de cet article.

(4) M. Duvivier revendique courageusement la paternité du scénario de 1926, qui était « uniquement de lui ».

(5) Bon article où M. Champeaux dit ce qu'il fallait dire du décor et du jeu de M. R. Lynen.

(6) M. Vuillermoz constate que ce *Poil de Carotte* a provoqué dans le public un enthousiasme considérable, et comme M. Méré, il place le film de M. Duvivier au-dessus de la pièce de Jules Renard : « Comme ce film est supérieur à l'adapta-« tion théâtrale de l'ouvrage ! »

(7) Avec photographies.

1932.	30 Nov.	*Vu.* Henri Tracol (1).
»	3 Déc.	*Ric et Rac.* O. P. (Pannetier) (2).
«	5 »	*L'Intransigeant.* Léon Bailby.
»	8 »	*Candide.* Alice Bourgeois (3).
»	15 »	*Mon Ciné.* Jacques Faure (4).
»	Déc.	*Cinémagazine.* J. Hayce.
1933.	8 Mai	*Comœdia.* G. Oulmann (5).

(1) Avec d'excellentes photographies, M. Tracol dit fort justement : « ... les rares passages où Duvivier prenne une cer-« taine liberté de transposition sont certainement les moins « bons du film : en particulier la ronde des fantômes dans la « cour nocturne ».

(2) « La beauté des vues ne justifie pas l'épisode de Poil de « Carotte chez son parrain, qui, sauf erreur, n'a jamais été « conçu par Jules Renard ». Mme O. Pannetier a raison de réserver ses droits à l'erreur. Voir P. de C. p. 95 et suiv. Elle a raison aussi de déclarer : « Quand on s'attaque à *Poil* « *de Carotte*, il faut faire un chef-d'œuvre ou rien du tout. « En l'occurence, ce n'est ni l'un ni l'autre. C'est un film « honnête, réalisé avec le maximum de bonne volonté, mais « qui s'étire... et qui n'exprime pas suffisamment l'état d'âme « de Poil de Carotte ».

(3) A propos de M. Lynen.

(4) Avec des photographies et une analyse du scénario.

(5) M. Duvivier proteste contre la « version allemande » de *Poil de Carotte* et nous apprend que son film compte « sept « mois de projection dans les salles de France, de Belgique, « et de multiples autres pays ».

Poil de Carotte a été projeté au Japon, par exemple, avec beaucoup de succès.

III. — A propos des Histoires Naturelles de Maurice Ravel.

Marnold Jean. — Concerts Engel-Bathori : *Œuvres de Maurice Ravel*, dans *Le Mercure de France* du 16 Janv. 1908.

Masson P. M. — *L'Opéra de Rameau*. Paris. Laurens. 1930.

Migot Georges — *Rameau*. Delagrave. 1930.

Revue Musicale La. — 1er Avril 1925. *Numéro spécial* consacré à *Maurice Ravel*. Voir en particulier :

— *Pour Ravel*, par André Suarès, p. 3.

— *Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture*, par Roland-Manuel, p. 16.

— *La mélodie et l'œuvre lyrique*, par Arthur Hoerée, p. 46.

— *Maurice Ravel et les prétextes littéraires de sa musique*, par René Chalupt, p. 65.

— *Maurice Ravel et la critique contemporaine*, p. 89, où sont cités des fragments d'articles de :

Pierre Lalo. *Le Temps*, 28 Mai 1911 (1).

Emile Vuillermoz, *S. I. M.*, 15 Juin 1911.

Henri Ghéon. *N. R. F.*, 1er Juillet 1911.

Revue Musicale La. 1er Juillet 1925. *L'Œuvre d'André Caplet*, par Arthur Hoerée, p. 19 et 20.

Revue Musicale La. Janvier 1930. *A Maurice Ravel*, par Jean Cocteau.

Roland-Manuel. *Maurice Ravel et son œuvre*. Paris. Durand. 1926, avec une bibliographie.

(1) « Les *Histoires naturelles*, d'où tout sentiment est ab-« sent », p. 98.

INDEX DES NOMS CITÉS

Adam Paul. p. 54, 68.
Ajalbert J. p. 29, 31.
Alembert d'. p. 197.
Alexis P. p. 29.
Andrieux G. p. 153.
Antoine. p. 62, 68, 160, 173.
Arène P. p. 29.
Athis A. p. 54, 176.
Auriol G. p. 23, 59.
Axa d' Zo. p. 36.
Balluriau. p. 35.
Barraud M. p. 26, **133-135**.
Barrucand V. p. 54.
Baschet J. p. 125.
Bataille H. p. 24, 73, 177.
Bathory Mme J. p. 179, 180.
Baude de Maurceley. p. 33.
Baudelaire. p. 29, 58, 195.
Baudier P. p. 26, 127.
Baur Harry. p. 166.
Berdon M. p. 25, **97-102**, 127.
Bergson, p. 113.
Berlioz. p. 6.
Bernard Tristan. p. 54, 55, 105, 176.
Bernouard F. p. 5, 20, 65.
Bever van. p. 24.
Bloy Léon. p. 93.

Blum Léon. p. 54.
Bogaert. p. 22.
Bonnard Pierre. p. 6, 26, **108-111**, 117, 118, 120, 133, 151, 152, 153, 156, 201, 202.
Bonnetain. p. 29.
Bourget P. p. 29, 132.
Bouyer R. p. 18.
Botrel Th. p. 29.
Brandès Marthe. p. 61, 64, 146.
Bruant A. p. 29, 36.
Buffon. p. 120, 121.
Caplet A. p. 9, 202.
Carmontelle. p. 19.
Carraud G. p. 179.
Carrière E. p. 176.
Champeaux G. p. 164, 171.
Chateaubriand. p. 15, 16, 17, 45.
Chipelli. p. 128.
Chopin. p. 183.
Colette Madame. p. 111.
Colin Paul. p. 26, **137-141**, 156.
Coolus R. p. 54, 58.
Coppée F. p. 29.
Coquiot G. p. 31.
Corneau E. p. 27, 147, **148-149**.
Courboin E. p. 22.
Courteline. p. 29.
Daubenton. p. 120.
Daudet A. p. 121.
Davyle D. p. 65.
Debussy. p. 8, 154, 178, 183, 184, 202.
Delacroix E. p. 6, 15.
Delaroche P. p. 15.
Delavigne C. p. 15.

Delteil Loÿs. p. 30.
Deluermoz H. p. 8, 16, 17, 19, 26, 118, **124-127**, 128.
Descaves L. p. 29.
Descaves L. p. 29.
Després S. p. 60, 62, 157, 172, 173.
Diderot. p. 19, 51, 138.
Doderet A. p. 126.
Donnay M. p. 29.
Doré G. p. 15.
Doucet. p. 5.
Dudouyt. p. 23, 61.
Duhamel G. p. 166.
Duparc H. p. 186, 188.
Dürer A. p. 129.
Dussane Mme. p. 67.
Duvivier Julien. p. 12, 73, **157-173**.
Esparbès d'. p. 29.
Fabre Gabriel. p. 154.
Falké P. p. 25, **94-97**, 98.
Fauré G. p. 186.
Fegdal C. p. 22, 46, 48.
Fénéon F. p. 54.
Flaubert. p. 7.
Flers de R. p. 68.
Florès Ricardo. p. 27, 57, 58, 102, 150.
Floury. p. 25, 50, 105, 131, 145.
Fonteney Mme. p. 165, 170.
Forain. p. 176.
Fosca F. p. 106, 109, 110, 111.
Foujita. p. 133.
Franc-Nohain. p. 31.
Franc-Nohain Mme. p. 23, 59.
Germain A. p. 31.
Gide André. p. 183.

Ghéon H. p. 182, 183.
Giraudoux J. p. 134.
Goethe. p. 6.
Goffic Le. p. 29.
Goncourt les. p. 17.
Got. p. 15.
Gounod. p. 6, 7.
Gramadoch. p. 21, 39, **43-45**.
Grandville. p. 114, 152.
Granet P. p. 159.
Granier J. p. 146.
Greuze. p. 144.
Guillaume A. p. 25, 35, 94, 98.
Guitry Lucien. p. 61, 64, 146, 176, 183, 189.
Guitry Sacha. p. 5, 165.
Gyp. p. 29.
Hahn Reynaldo. p. 188.
Hennique L. p. 29.
Hermann-Paul. p. 21, **39-43**, 54.
Hippeau J. P. p. 44.
Hoerée. p. 193.
Homère. p. 6.
Huard C. p. 19, 23, 24, 39, 60, **66-68**.
Hugo V. p. 7, 59, 122, 124, 126, 144.
Indy d' V. p. 179.
Joyant M. p. 36, 106.
Kahn G. p. 54.
Karolis. p. 129.
Kipling R. p. 17, 124.
La Fontaine. p. 6, 9, 15, 112, 202.
La Jeunesse E. p. 54.
Lamartine. p. 7, 11, 175.
Lambert de. p. 23, 60.
Lapparent de. p. 105, 106.

Lavedan. p. 29.
Le Barc de Boutteville. p. 154.
Leblanc M. p. 29.
Legay M. p. 29, 36.
Le Meilleur G. p. **69-72**.
Lemonnier C. p. 29.
Lepage. p. 157.
Leroy. p. 27, 148.
Listz. p. 11.
Lobel-Riche. p. 24, **88-94**, 95, 143, 156.
Lorrain Jean. p. 29.
Lynen Robert. p. 171.
Maeterlinck. p. 154.
Magre M. p. 29.
Mahler P. p. 22.
Maillaud. p. 23, 61.
Maizeroy R. p. 29, 30, 31, 35.
Mallarmé. p. 35, 196.
Malteste L. p. 26, **135-136**.
Marnold J. p. 180, 181.
Martinet. p. 120.
Massenet. p. 7.
Masson P. M. p. 184, 185, 197, 202.
Maupassant. p. 29, 32, 38.
Mazerolle. p. 24, 65.
Meier-Graefe. p. 47.
Melchers F. M. p. 154.
Méré C. p. 165.
Méténier O. p. 29, 31.
Métivet L. p. 27, **147-148**.
Migot G. p. 184, 189, 196.
Mirbeau. p. 48.
Montherlant de H. p. 126.
Moreau G. p. 153, 154.

Muhlfeld. p. 54.
Myers Rollo H. p. 176, **197-200**.
Natanson T. p. 54, 178.
Pannetier Mme O. p. 165.
Pascal. p. 6.
Pilon E. p. 54.
Poe E. p. 166.
Ponchon R. p. 29.
Pottecher M. p. 79.
Poulbot. p. 16, 17, 24, **79-88**, 89, 90, 94, 95, 98, 112, 152, 155.
Princeteau. p. 106.
Privas X. p. 29.
Proust M. p. 115.
Rabier B. p. 16, 17, 26, 111, **112-117**, 118, 119, 120, 152, 155, 156.
Rameau J. P. p. 184, 185, 189, 202.
Ramuz. p. 134.
Ravel M. p. 6, 7, 8, 11, 155, 176, **178-197**, 198, 200, 201, 202.
Reboux P. p. 171.
Régnier H. de. p. 29.
Renault Malo. p. 27, **142-147**, 156.
Renefer. p. 26, 127-128.
Richepin Jean. p. 29.
Rictus Jehan. p. 36, 39.
Roland-Manuel. p. 178, 179, 182, 191, 195.
Rollinat M. p. 59.
Romains J. p. 55.
Rostand E. p. 48.
Roubille. p. 8, 18, 26, 27, 57, 83, 102-103, 111, **117-123**, 127, 150-151, 156, 194.
Ruffé. p. 58.
Sand G. p. 170.

Schneider René. p. 36, 38, 108.
Schubert. p. 198.
Schwob M. p. 29, 48.
Sévigné Mme de. p. 69.
Servolini Luigi. p. 26, **128-131**.
Steinlen. p. 20, 21, 24, **29-39**, 67, **73-74**, 82, 119, 136, 151, 152, 156, 176.
Stendhal. p. 175.
Suarès A. p. 196.
Tallien Mme. p. 64.
Tansman. p. 161, 164.
Terrasse C. p. 109, 110.
Thiers A. p. 15.
Thomas A. p. 7.
Tory Geoffroi. p. 15.
Toulouse-Lautrec de H. p. 6, 8, 12, 25, 79, 97, **104-108**, 109, 110, 111, 117, 118, 120, 127, 151, 152, 153, 155, 156, 177, 201, 202.
Tracol H. p. 162.
Uzanne O. p. 53, 54, 55.
Valéry P. p. 154.
Vallotton F. p. 6, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 39, **45-59**, 60, **74-87**, 90, 91, 92, 94, 98, 103, 104, **131-133**. 151, 152, 153, 156, 173, 176, 201.
Vauxcelles L. p. 34.
Veber J. p. 176.
Veber P. p. 54.
Veek. p. 54.
Verlaine. p. 29, 35, 36, 141.
Vernet H. p. 15.
Vicaire G. p. 29.
Vigny. p. 134.
Vildrac. p. 170.
Vogel. p. 12, 24, **68-69**, 152.

Vuillermoz E. p. 161, 163, 188, 191.
Wagner R. p. 10, 181.
Walter. p. 157.
Willette. p. 176.
Willy. p. 176, 177.
Wolff P. p. 29.
Xandar. p. 23, 60.
Xanrof. p. 29.
Zola. p. 7, 29.

Table des gravures hors-texte

Planche	I.	*La Fille.* dessin de Steinlen....	36-37
»	II.	*L'Ecornifleur.* dessin de Huard.	68-69
»	III.	*Coquecigrues.* bois de Le Meilleur.	70-71
»	IV.	*Poil de Carotte.* dessin de Vallotton.	76-77
»	V.	*Poil de Carotte.* dessin de Vallotton.	78-79
»	VI.	*Le Crapaud.* litho. de Toulouse-Lautrec.	108-109
»	VII.	*La vache.* dessin de P. Bonnard	110-111
»	VIII.	*Le verre d'eau.* pointe-sèche d'E. Corneau.	148-149
»	IX.	*Le jardinier de J. Renard.* Cliché du *Monde illustré*..	148-149
»	X.	*Jeanne d'Arc*, par Chapu. Cliché Marcelle Boucharlat.	172-173
»	XI.	*Poil de Carotte*, « réalisé » par M. Duvivier	172-173

Table des Matières

PAGES

INTRODUCTION 5

Réflexions sur la nature et l'intérêt des problèmes que pose l'interprétation d'une œuvre littéraire par des arts et — dans chaque art — par des artistes différents — arts graphiques, cinématographique et musical. Point central de notre étude : *Dans quelle mesure Jules Renard a-t-il été servi ou trahi par ses interprètes* 5

I. — L'illustration des œuvres de Jules Renard 15

Le livre illustré. Sa fortune à la fin du XIXe et au début du XXe siècles. Renaissance de certains procédés d'illustration. Différents genres. Choix de l'illustrateur, du procédé d'illustration, du format du livre, du passage à illustrer 15

Catalogue des œuvres de Renard illustrées, dont l'ordre sera suivi dans l'étude entreprise 20

LES DESSINS ISOLÉS 29

Les dessins de Steinlen au *Gil Blas* 29

La collaboration de Jules Renard avec Hermann-Paul, Gramadoch et Vallotton dans *Le Rire* 39

PAGES

Jules Renard et Félix Vallotton. Analogie de leur caractère et de leur art. Fréquence et fruits de leur collaboration. *Au voleur ! Les lutteurs. L'oiseau envolé* 45

Bucoliques 57

Comédies 60

Les Livres illustrés 65

Les Roses. composition de Mazerolle 65

L'Ecornifleur 66

Personnage fort bien rendu par Huard, et fort mal par Vogel. Jugement de Renard.

La Lanterne sourde. Coquecigrues 69

Malgré quelques erreurs d'interprétation, M. Le Meilleur a l'heureuse idée d'employer des bois pour traduire les « coquecigrues ».

Poil de Carotte 72

Volume fréquemment illustré. Intérêt des illustrations pour déterminer le caractère complexe de l'enfant.

Steinlen au *Gil Blas* lui a consacré deux grandes pages (73). Les dessins de Vallotton, par leurs petites dimensions, le choix judicieux du moment, le groupement et les attitudes des personnages, la sobriété, la justesse et la force du trait, la franchise du blanc et noir, s'égalent au texte condensé de Renard (75). Poulbot fait l'enfant trop jeune, isole fâcheusement ses personnages, ne choisit pas toujours le passage essentiel, cherche le pittoresque, assure cependant le succès de cette édition populaire (79). Lobel-Riche vise trop à attirer notre

PAGES

pitié sur un enfant-martyr, par des procédés emphatiques (88). Tandis que P. Falké nous donne des illustrations spirituelles, d'une fraîcheur de coloris excessive (94), M. Berdon pousse au tragique et trace de sombres caricatures de personnages groupés comme pour une photographie. Poil de Carotte semble un dégénéré (97).

Le caractère de l'enfant a donc été souvent dénaturé par simplification, mais ces vues partielles peuvent contribuer à former une vision d'ensemble (103).

Histoires Naturelles 104

Vallotton exprime en deux petits dessins l'esprit et la poésie de l'œuvre (104). Toulouse-Lautrec, dans ses vingt-deux lithographies en marge du texte, rejoint le meilleur Jules Renard par la netteté, le raccourci, la simplicité, la perfection d'une œuvre magistrale (104). Bonnard élargit le texte par sa jeune et poétique fantaisie (108). Rabier donne à ses animaux un aspect trop humain et montre un humour trop appuyé (112). Roubille, employant heureusement la couleur, traduit efficacement certaines images (117). L'animalier Deluermoz présente une œuvre somptueuse et dramatique sans rapports avec le texte (124), tandis que Renefer déroule avec goût et discrétion une modeste frise d'animaux (128). Les *Histoires Naturelles* ont surtout servi de prétexte à des animaliers.

La Maîtresse 131

Vallotton a bien rendu le côté volontairement amer et sordide, et le caractère scénique du livre

PAGES

(131), et M. Barraud son côté charnel (133). Les illustrations de M. Malteste (135).

Les Philippe. Ragotte 136

Caractère nouveau, plus humain et plus profond, des dernières œuvres de Renard, difficiles à illustrer.

Les Philippe ont été traduits par P. Colin, avec amour et respect, au moyen de bois d'un caractère franc, rustique et simple, en harmonie parfaite avec l'œuvre (137).

Ragotte. M. Malo Renault a montré la vie de Renard aux champs d'une façon bien plus heureuse dans *Ragotte a dit...* que dans son livre un peu apprêté (142). L. Métivet fait preuve de trop d'esprit dans des détails amusants (147) et M. Corneau utilise gauchement une documentation solide (148).

Dans *Petites gens; petites choses*, M. R. Florès et surtout Roubille déploient une fantaisie qui prolonge le texte par un humour sensible et fin 150

L'opinion avertie de Renard sur certains de ses commentateurs. Son interprète idéal. Ce que Renard doit à ses illustrateurs 151

II. — L'interprétation cinématographique de Poil de Carotte 157

Réalisés par le même metteur en scène, M. Duvivier, le film de 1926 était une véritable trahison de l'œuvre (157), et celui de 1932, bien supérieur au premier, reste, malgré de grandes qualités, compliqué dans son intrigue, édulcoré et simplifié dans les caractères (161).

PAGES

III. — L'interprétation musicale 175

Renard reste volontairement fermé aux arts, en particulier à la musique.

Retrouvant l'esprit et la forme du récitatif ramiste, M. Ravel se montre le traducteur le plus fidèle et le plus complet des *Histoires Naturelles*, dont il rend sensibles et l'esprit et la poésie dans six petits chefs-d'œuvre d'interprétation musicale (178). Par contre *Le Papillon* et *Le Pinson* de R. H. Myers peuvent être passés sous silence (197).

CONCLUSION 201

Plus souvent illustrés par le dessin, mais plus complètement par la musique, les œuvres de Renard, et particulièrement *Poil de Carotte* et *Histoires Naturelles* ont donné naissance à quelques chefs-d'œuvre. Seule, la musique peut traduire un texte dans ses moindres nuances et le mettre dans toute sa valeur, mais pour un nombre de textes très limité.

BIBLIOGRAPHIE 203

I. A propos des illustrateurs des livres de Renard 203

II. A propos de l'interprétation cinématographique de *Poil de Carotte* 204

PAGES

III. A propos des *Histoires Naturelles* de Maurice Ravel 211

Index des noms cités 213

Table des gravures 221

Table des matières 223

Vu le 18 *Novembre* 1935.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS,

H. DELACROIX

Vu et Permis d'imprimer,

LE RECTEUR
DE L'ACADÉMIE DE PARIS,

S. CHARLÉTY

IMPRIMERIE DE TRÉVOUX